

LA ICONOGRAFÍA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE GERONA

POR

CARLOS CID PRIEGO

Al doctor D. Luis Pericot, gerundense ilustre y maestro querido.

PROPÓSITO

Nos proponemos hacer un estudio iconográfico del claustro de la Catedral de Gerona; por tanto prescindimos de la historia del edificio y claustro, que puede ampliarse con la bibliografía citada. Los sepulcros y lápidas tampoco entran en nuestro plan, reducido al estudio de los elementos esculpturados que forman el cuerpo integrante del claustro. Cuando es indispensable aludimos a esas cuestiones, pero sin doctorizar y fundándonos en estudios anteriores. Menos unos datos precisos, reservamos las consideraciones generales para la última parte del trabajo; esta distribución evita repeticiones inútiles y aclara la comprensión general del monumento.

Por iconografía entendemos «descripción por la imagen» de εἰκὼν, imagen; y γράφειν, describir; en ella incluimos toda la decoración. Disentimos en esto de quienes sólo comprenden las historias y las figuras, pues hasta una hoja o un fruto son imágenes capaces de expresar algo; caso de que así no sea, al menos deben de criticarse antes de asegurarlo. Este sentido amplio lo aceptamos del criterio de los grandes tratadistas, como L. Bréhier, o el mantenido por el maestro É. Mâle, el investigador más profundo del simbolismo medieval. Estructuramos el estudio dividiéndolo en escenas particulares ordenadas en series cronológicas cuando es posible, o por temas en los demás casos. Queda así reconstruido el plan armónico alterado en la realidad. El plano general y las referencias topográficas junto a cada pieza, dan idea exacta de su colocación. Enfocamos cada escena bajo tres facetas: descripción plástica y estado; significación simbólica y filiación iconográfica, y análisis del contenido religioso. Lo úl-

timo no es corriente en estos trabajos; pero lo añadimos con el propósito de leer en voz alta el sermón de piedra, o el libro en imágenes, que representa un claustro; añadimos por tanto las «figuras», interpretaciones y tradiciones de los Santos Padres y los exégetas.

Así quedan más claras las escenas y el pensamiento de los decoradores y antiguos contempladores del claustro. En previsión de críticas —que nunca faltan—, dejamos bien sentado que nuestra intención es simplemente científica, sin que pretendamos inmiscuirnos en campo ajeno; así es que todas las afirmaciones de tipo religioso las apoyamos directamente en textos sagrados, patristica o comentarios especiales, impresos con licencia o sin condenación de la Iglesia Católica. Definir las escenas sin llegar a su sentido profundo es como dibujar las letras de un poema y no leerlo; y la traducción a nuestro lenguaje de una magnífica lección medieval de piedra desde los bellos jeroglíficos esculpidos en el claustro puede ser muy interesante.

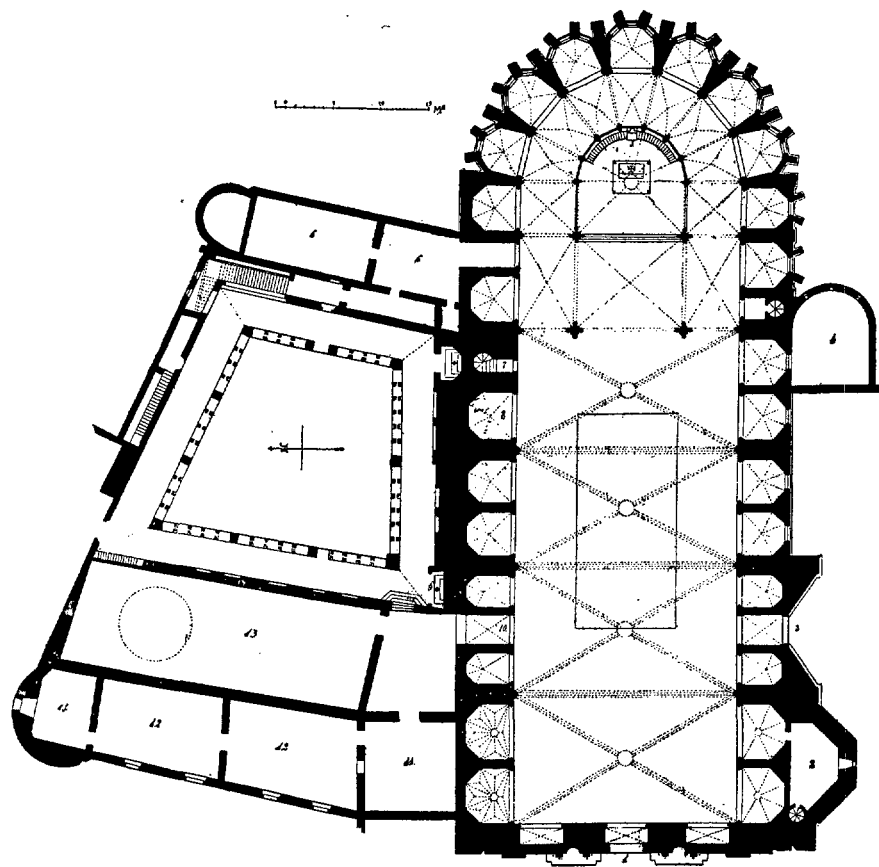
Una última advertencia: quizás eche el lector en falta las notas en un trabajo erudito. Intencionadamente las hemos aligerado todo lo posible para no hacer demasiado farragosas unas páginas que ya resultan demasiado extensas. Las referencias imprescindibles van entre paréntesis en el texto. Como obras generales básicas, con abundancia de citas a los escritores sacros y bibliografía iconográfica puede consultar el lector las siguientes: Émile Mâle, *L'Art Religieux du XII^{me} Siècle en France*, París 1922; del mismo, *L'Art Religieux du XIII^{me} Siècle en France*, París 1919; Louis Bréhier, *L'Art Chrétien, son Développement Iconographique des Origines à Nos Jours*, París 1928, y Werne Weisbach, *Reforma Religiosa y Arte Medieval, la influencia de Cluny en el Románico Occidental*, Madrid 1949. Todas son obras maestras y clásicas; en ellas encontrará bien ordenados los temas a que aquí aludimos, con todo el lujo de detalles que no es del caso repetir en un trabajo tan monográfico sobre un monumento; y además, abundancia de citas bibliográficas para ulteriores ampliaciones. Algunas obras de tipo más religioso pueden ser también útiles para iniciar un estudio profundo, singularmente: Ignacio Schuster, Juan B. Holzammer, *Historia Bíblica, Exposición Documental* (dos tomos, *Antiguo y Nuevo Testamento*), Barcelona 1944; F. J. Sánchez Cantón, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, Madrid 1948; José Camón Aznar, *La Pasión de Jesucristo*, Madrid 1949; Gregorio Alastruey, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid 1947, y otros tomos de la *Biblioteca de Autores Cristianos*

a la que pertenecen los tres últimamente citados. Algunas otras notas imprescindibles van en el texto entre paréntesis. Todas ellas son excelentes bases de partida para toda clase de estudios complementarios o de mayor alcance, por lo que creemos útil dirigir el lector directamente a ellas.

ARQUITECTURA

El claustro está casi en el plano de la Catedral, y de los románicos es el más desnivelado que conocemos respecto a la cota media del terreno circundante. Consta de cuatro alas muy desiguales, pues mientras la Sur posee dos series de cinco pares de columnas, las del Oeste y Norte tienen tres series de tres, y la del Este dos de tres. El peso de las recias bóvedas requiere un refuerzo complementario, que en el caso de San Pedro de Galligans, en la misma Gerona, se resuelve elegantemente con grupos de cuatro o cinco columnas; y con gruesos y pesados pilares en San Cugat del Vallés. En la Catedral se procuró animarlos ciñéndolos con frisos y adosándoles columnas con ornados capiteles. Los cuatro de las esquinas son irregulares y diferentes entre sí; los demás rectangulares y con una columna por ángulo; hay uno intermedio en el ala Sur, dos en la Norte y Oeste; en la Este también dos, pero muy cercanos y con decoración idéntica, aunque con los elementos simétricamente invertidos; entre ambos forman la primitiva puerta del patio, que luego se cerró; en cambio, la de hoy es ilógica, entre el pilar XI y el par 9, abierta artificialmente al suprimir una porción del basamento.

La planta es un trapezoide muy irregular, debido a estar entre el lado del Evangelio y la muralla, en un espacio forzado, pues además de las construcciones hay un gran desnivel que da sobre el barrio de San Pedro. O se desperdiciaba terreno y resultaba mezquino, o había que ceñirse al espacio disponible, origen de la extraña planta, la más irregular en el estilo, que aunque no las use siempre matemáticamente regulares, no se aparta tanto del rectángulo o el cuadrado. La galería Sur mide 21'5 metros aproximadamente, la Oeste 26, la Este 17, todas con algo más de 3 metros de anchura; la Norte, 23 de longitud por 4 de anchura. Supera al de Elna y a todos los catalanes, excepto a los de San Cugat y Ripoll y los dos grandes claustros de transición de Tarragona y de Poblet. No hay uniformidad en las bóvedas: tres son de cuarto de cañón; la Norte, de medio, con curiosas penetraciones en su encuentro con las otras. Bassegoda opina que

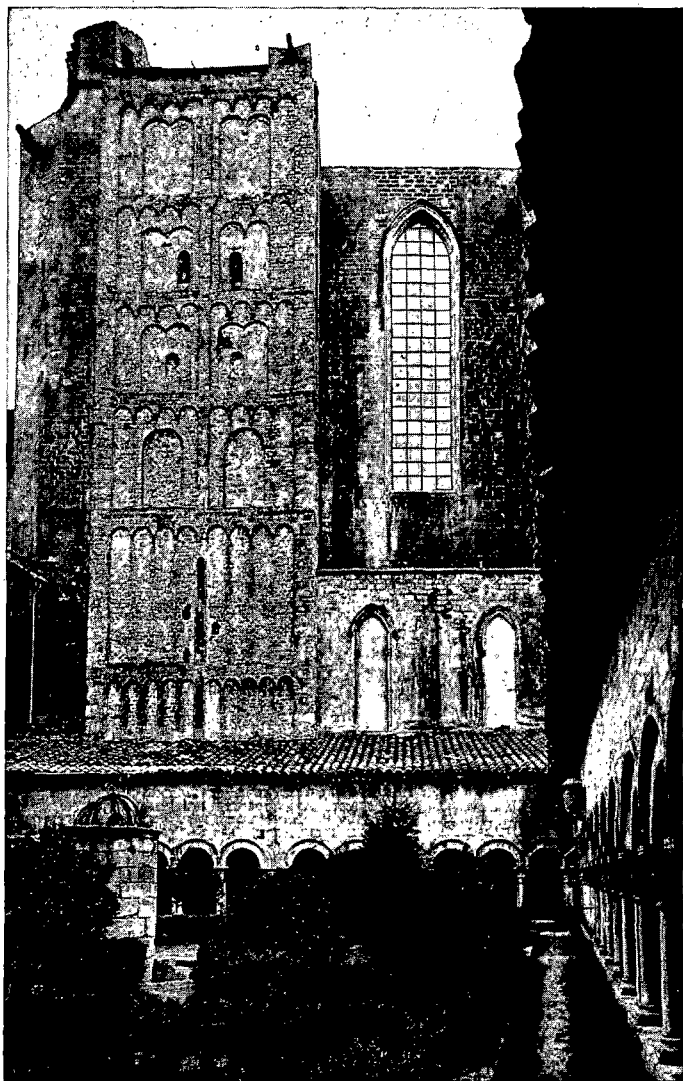


EXPLICACIÓN: — 1, Puerta principal. — 2, Campanario moderno. — 3, Puerta de los Apóstoles. — 4, Abside románica de la catedral del siglo XI (?). — 5, Sede episcopal. — 6, Sacristía (antiguo dormitorio). — 7, Escalera de subida a la torre románica. — 8, Capilla de San Esteban, correspondiendo debajo de la torre románica. — 9, Puerta de salida al claustro, hoy tapiada y convertida en capilla de Ntra. Sra. de Bellalla. — 10, Puerta actual de salida al claustro. — 11, Antecala capitular. — 12, Sala capitular. — 13, Capilla de Ntra. Sra. de la Esperanza ó del S. S. Sacramento (antiguo refectorio). — 14, Torres de la antigua fortificación.

Planta de la Catedral de Girona y su claustro

los cuartos de cañón servían de contrarresto a la Catedral y otras edificaciones románicas. El ala Norte se cubre con dos vertientes y las otras con una.

Los arcos son de medio punto con guardapolvo interior y exterior, que en lugar de unirse directamente con el vecino lo hacen sobre una columnilla tallada en el muro, que suaviza el encuentro; esta disposición, más pulida, se adoptó después en el claustro de Ripoll. En el ala Sur, parte interior, en lugar de columnillas existen figuras grotescas. Hay sencillísima gola por cornisa; sobre ella avanza una losa para arrojar el agua lejos de las esculturas. Faltan las arcuaciones lombardas o el tejazoz sobre canecillos. Los intercolumnios tienen la misma luz que en San Cugat y casi la misma altura, con centímetros de ventaja para éste, cuyas colum-



Vista del claustro con la torre llamada de Carlomagno al fondo.

LÁMINA II

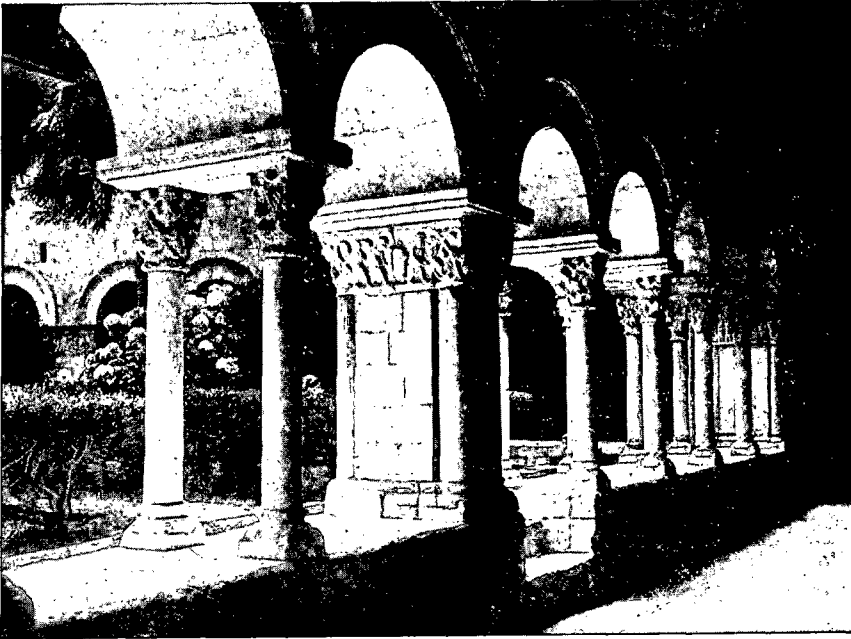


Una bella vista de la galería más antigua del claustro.

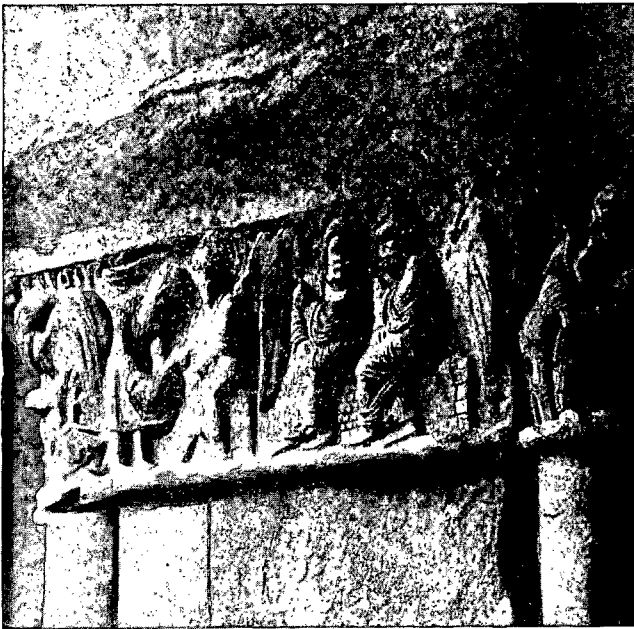


Representación de la construcción del claustro.

LÁMINA III

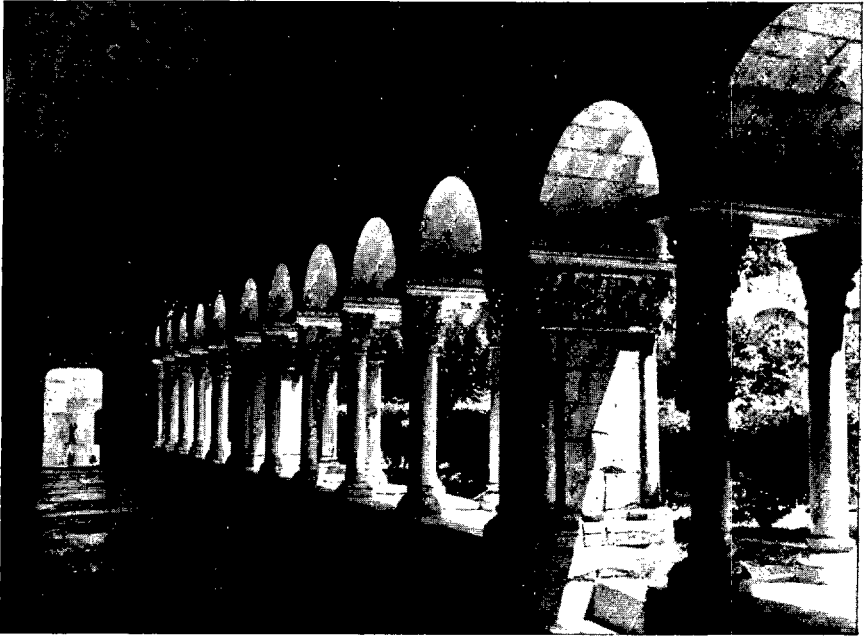


Ala Este de los claustros.

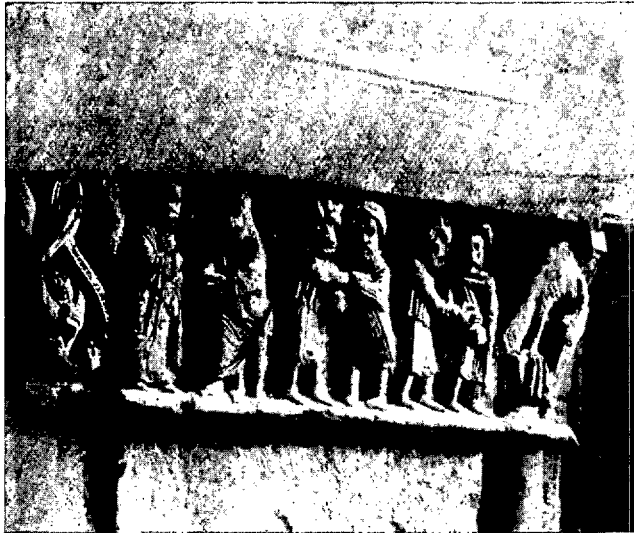


Friso con la historia de Abraham y los tres ángeles.

LÁMINA IV



Ala Oeste de los claustros.

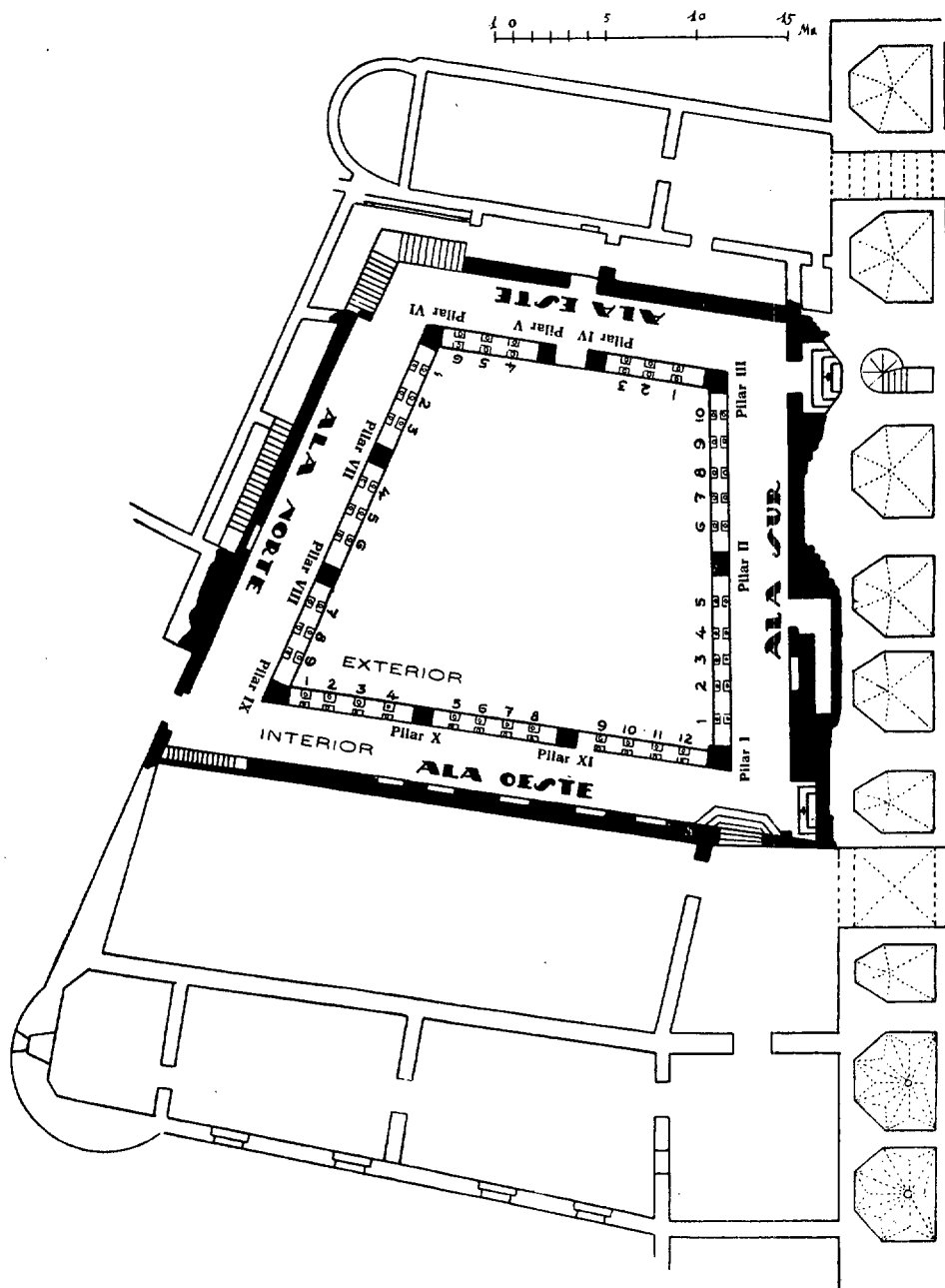


Ala Este: friso con la historia de Raquel, Jacob y Labán.

nas pareadas están más distantes, lo que perjudica su estética; el de Gerona resulta más elegante. La proporción de las columnas es relativamente clásica, pues la altura es de unas 10 veces el diámetro. El basamento alcanza un metro de anchura por unos 70 cm. de altura, menos que en San Cugat o Santa María del Estany, aunque no tan bajo como otros del resto de España. Los capiteles tienen la forma clásica del corintio-compuesto, o cúbica continuada por abajo con otra que se aproxima al tronco de cono. Posee 122 capiteles, de los que 74 son de columnas independientes y los otros de las adosadas a los pilares. El claustro está algo más bajo que el templo y para llegar a él hay que descender seis gradas. En el centro hay un bello jardincillo y una cisterna. Todo está dominado por la imponente mole de la Catedral y los restos de la maciza torre románica llamada de Carlomagno. De escaleras y elementos secundarios da idea el plano. Numerosos sarcófagos ocupan las paredes. Es lástima que el material empleado, caliza numulítica, se descomponga con facilidad; los desperfectos obligaron en los siglos xiv y xv a sustituir algunos capiteles, sobre todo en el ala situada al Sur, que recibe las aguas y vientos del Norte, muy fuertes en la región.

TOPOGRAFÍA

Es absolutamente necesario adoptar un orden para situar las diversas escenas. Éste es convencional y en cada caso los autores adoptan el suyo, aunque sería interesante unificarlos. A falta de uno universal seguimos el que nos parece más natural. Primero la división en alas: la Sur es la más antigua, está adosada al cuerpo de la iglesia; de sus extremos arrancan la Este y la Oeste, tanto más modernas cuanto más se alejan de ella; la Norte las une a su vez. Advertimos que algunos autores confunden la orientación, tomando por Oeste el ala que corresponde al Sur, con la consiguiente alteración de las demás. Hemos comprobado cuidadosamente este punto con la brújula, y aunque la orientación no es matemáticamente exacta en ninguna de ellas, los ángulos de derivación son lo suficientemente pequeños para que puedan despreciarse. Cada par de capiteles lleva un número arábigo, comenzando por la izquierda, como en la escritura. Para distinguir las dos columnas indicamos siempre si es interior (la que mira a la galería cubierta) o exterior (la que da al patio abierto); en ambos casos se distinguen las cuatro caras por A, B, C, D, siendo siempre la A la que mira hacia fuera. Los pilares se distinguen por cifras romanas,



Planta del claustro de la Catedral de Gerona, con las indicaciones topográficas de los capiteles.

a partir del ángulo SO; sus cuatro lados también se localizan por las primeras letras mayúsculas del mismo modo que en los capiteles. Los capiteles de los pilares se sitúan por el número romano del pilar correspondiente seguido de uno arábigo, que corresponden a la numeración comenzada desde el ángulo CD, hacia fuera y de derecha a izquierda.

ANTIGUO TESTAMENTO

De las series historiadas la más extensa es la de la Antigua Ley. Comprende tres ciclos: desde la creación de la mujer hasta el Diluvio; es decir, la primera falta y sus consecuencias inmediatas, que abreviada representa la primera época, llamada historia primitiva (desde Adán hasta Abraham); el segundo se refiere a Abraham y su familia, y añadiendo Moisés y Sansón, tendremos el ciclo de la segunda época bíblica, la de elección y grandeza del pueblo de Israel (desde la vocación de Abraham hasta la muerte de Salomón); caso de confirmarse Daniel en el foso de los leones (o en caso menos probable, los jóvenes hebreos en el horno), poseeríamos breve alusión a la tercera época bíblica, la de decadencia del pueblo de Israel (desde la división del Reino hasta Jesucristo). Así, encontramos alusiones más o menos numerosas a todo el Antiguo Testamento. La distribución de las series es desigual: toda la historia primitiva se desarrolla en los frisos de los pilares I y III, menos Moisés que forma parte de un capitel del Nuevo Testamento, y los dos dedicados a Sansón, los únicos de la Antigua Ley fuera del ala Sur, en la Este. El problemático Daniel ocupa otro capitel del ala Sur. Con excepción de algunas escenas de la Nueva Ley, la serie que nos ocupa es la mejor y más rica artísticamente. Analicemos ahora una por una en orden de sucesión histórica las escenas que la forman.

HISTORIA PRIMITIVA

La creación de Eva. Dios bendice a la primera mujer (Gén. 2, 18-25. Pilar I, C). — Está a la izquierda. Jehová, sentado en un trono del mismo tipo de todos los demás que aparecen en el claustro, saca una costilla de gran tamaño del costado de Adán y crea a Eva, que se ve de tamaño natural y por detrás, en realidad por encima, de Adán (éste le tapa las piernas, que acaso no han salido aun de su cuerpo). El hombre se recuesta sobre una serie de espirales que en todo el claustro representan la tierra, y duerme apoyado sobre un brazo. La representación es mucho más natural que las corrientes en la región catalana. A la derecha se repite la escena

casi exacta; Dios es igual, pero Eva, ya despierta, levanta su mano derecha como señalando admirada al Señor, que a su vez la bendice con la suya.

Pese a la altura, mala iluminación y ser las figuras pequeñas, hay en estas dos escenas un algo de grandeza y monumentalidad que producen una sensación *avant lettre* de la grandiosidad de Miguel Angel, demostración clara de la continuidad del espíritu de Occidente, que durante su Edad Media preparaba la gran eclosión del humanismo renacentista. En la Biblia de San Pedro de Roda hay una miniatura idéntica, aunque Eva aparece vestida, contra lo que dice el Génesis; en cambio falta la escena siguiente, la de su bendición; el tipo no guarda relación con lo carolingio y hay que enlazarlo con la tradición local.

Aunque la segunda escena no aparezca citada explícitamente en el Génesis, para el artista debió ser fácil suponerla. Por ser en realidad dos momentos de un mismo asunto las analizamos a la vez. Terminada la obra de los seis días dijo Dios: «No es bueno que el hombre esté solo; hagámosle ayuda y *compañía* semejante a él» (Gén. 2, 18). Reunió a los seres y los hizo desfilar ante Adán, que los llamó por su nombre (Gén. 2, 19), observando que formaban parejas, pero que no existía la compañera apropiada para Adán (2, 20). Entonces se produce un gran acontecimiento: la creación de la mujer con la consiguiente institución del amor, en su máxima pureza, del matrimonio y de la familia. Jehová sumió a Adán en un sueño profundo, tomó una de sus costillas, rellenoó con carne el hueso (2, 21) e hizo la mujer, que presentó a Adán (2, 22). Éste pronunció entonces las palabras en que reconocía la naturaleza de Eva y le daban nombre apropiado (2, 23), y las que instituyen el matrimonio (2, 24). Iconográficamente no precisa presentar la totalidad de los pasajes de una historia, basta el más importante. En los tiempos medievales se prefirió la creación de la hembra durante el sueño de Adán, por su importancia y por lo fácil de comprender su gran plasticidad. Por tanto, aunque el relieve sea evocación del Gén. 2, 21-22,* simboliza toda la historia del origen de la primera pecadora y madre del género humano.

Sorprenderá que el artista comenzara por la creación de la mujer, y no por la del hombre o del Universo, como en otros conjuntos escultóricos; la explicación es que su intención consistía en representar sólo el origen e historia del pecado y de la Redención, que es lo que interesaba inculcar a los contempladores del claustro. Aludir a Eva era asegurar la

unidad del género humano, su igualdad original y la obligación de caridad; y justificar la extensión a todos de las consecuencias del pecado y la universalidad de la Redención. Las Sagradas Escrituras abundan en comparaciones de Adán con Cristo, que muchos comentaristas consideran figura del Redentor, que fué el segundo padre de la humanidad, que si cayó por la falta del primero, por los méritos del segundo fué salvada. Existe una serie de comparaciones de la primera pareja con la unión mística de Jesucristo con su Esposa, la Iglesia, que eran conocidas en la Edad Media por los escritos de san Agustín. Además, la historia alude a la felicidad paradisiaca que al fin hallará el justo redimido. Por último, es recuerdo del sacramento del matrimonio y del amor puro, frente a la lujuria derivada del primer pecado a la que con tanta frecuencia se alude en el claustro.

El Señor muestra a nuestros primeros padres el árbol del Bien y del Mal (Gén. 2, 16-17; 3, 3. Pilar I, C). — De izquierda a derecha aparecen: Adán y Eva, ambos mirando hacia delante y de pie; Jehová, de tamaño ligeramente mayor, señala el árbol del Bien y del Mal y levanta su mano hacia un fruto mientras vuelve su rostro bellamente barbado hacia los primeros humanos. El árbol es una higuera, y sus frutos como racimos pegados a sus hojas, aludiendo a una vieja tradición, fundada por algunos en que después del primer pecado nuestros padres se cubrieron con hojas de dicha especie (Gén. 2, 7), mientras que otros opinan, apoyándose en el *Cantar de los Cantares*, (8, 5), que era un manzano. La cuestión es baladí, pero para el Arte tiene la importancia de que casi siempre se representa el árbol como higuera; sus hojas llegaron a adquirir un cierto sentido de impureza, incluso sexual, que aun hoy persiste en algunos lugares entre las gentes del pueblo. La escena es poco frecuente si no es en los conjuntos ricos, pues en la mayoría de los casos se pasa directamente de la creación de Eva al pecado original. La primera alusión a árboles especiales, de la Vida y del Bien y del Mal, está en el Gén. 2, 9; la prohibición de comer el fruto la hace Dios dirigiéndose a Adán en el Gén. 2, 16-17, cuando aun no estaba formada la mujer; pero al tentar la serpiente a Eva ésta dice: «Mas del fruto de aquel árbol que está en medio del paraíso mandónos Dios que no comiésemos ni lo tocásemos *siquiera*, para que no muramos» (Gén. 3, 3). Pero lo importante para nosotros es que el artista representó a la pareja, y que en su afán de fijar el origen del pecado detalla todas sus incidencias. El poner a Dios enseñando el árbol a los dos, plasmando li-

teralmente las palabras de Eva, indica su gran interés en aclarar que ambos conocían la prohibición y que no hubo ningún atenuante de ignorancia.

El pecado original (Gén. 3, 6. Pilar I, C). — Adán está en el momento de comer un fruto que mantiene a la altura de su boca con la mano izquierda; en el centro se repite el árbol, pero con la serpiente enroscada y dirigiéndose a Eva, a la derecha, que la escucha atentamente; ella ya ha comido y ambos se cubren el sexo con hojas del mismo árbol. Esta escena procede de Oriente, donde adquirió temprana monumentalidad, como en el extraño relieve del monasterio de Ajthmar, en Armenia, (principios del siglo x). En Occidente llegó por los códices; con la misma disposición aparece en el *Codex Vigilani* (procedente del monasterio de Albelda, Rioja, hecho al parecer en 976 por un monje extranjero, pero muy imbuido de mozarabismo). Eva lleva los cabellos sueltos, contrariamente a las Biblias catalanas, donde se cubre con una especie de toca. Es un relieve bellísimo que supera a los corrientes en Cataluña. Está inspirado en el Gén. 3, 6, donde se especifica el abandono de Eva a la tentación, la consumación del pecado, cómo participó también el hombre, origen de todo mal y por tanto de la Redención. Es imprescindible y repetidísimo en todos los conjuntos escultóricos románicos. Pero aquí el artista glosó la escena principal con lo que de ella nos cuentan a continuación las Sagradas Escrituras.

Adán y Eva se esconden de la vista del Señor (Gén. 3, 8. Pilar III, D y capitel 6). — En el capitel 6, que forma parte del friso, aparece Dios en actitud de andar, levantando la mano en señal de preguntar, según cree Puig y Cadafalch, o tocando el árbol; en la cara del capitel que da ya a D y formando parte del ángulo, está el árbol; a la derecha Adán y Eva, ambos en cuclillas, expresando temor y vergüenza, encogidos y cubriéndose el sexo con las hojas (de higuera y muy detalladas), detrás de Eva está la serpiente erguida. El suelo se representa por las citadas espirales. Es impresionante la severa serenidad con que el Señor avanza recogiendo los pliegues de su vestidura, que contrasta con la angustia de los pecadores, que se ocultan con miedo casi bestial. La composición repite una miniatura de la Biblia de Farfa. El sentido amplio del Génesis alude a la vergüenza que sintieron los primeros humanos, a su ocultación de Dios y al diálogo que se establece entre Jehová y Adán cuando el primero le llama y pregunta la causa de su actitud (versículos 7-13). Pero el hecho concreto está en el versículo 8; esta representación es relativamente frecuente en la

iconografía románica; pero falta en ocasiones en conjuntos poco monumentales. Es la pintura de la primera consecuencia del pecado: la impureza, el terror de la propia falta y el temor culpable ante Dios. En el relieve Adán señala a Eva, y ésta a la Serpiente, indicando la disculpa que cada uno se procura en el texto bíblico.

Adán trabajando la tierra y Eva hilando (Gén. 3, 17-19. Pilar I, D). —Es el castigo del trabajo. A la izquierda Adán, ya vestido con ropas, cava con una azuela la tierra en forma de espirales; está encorvado y con señales de fatiga; a la derecha se sienta Eva, también vestida, hilando un copo. El artista da un salto y pasa por alto la maldición de Dios a la Serpiente (Gén. 3, 14), y prescinde de las palabras que se consideran como la primera promesa (3, 15), que resultaban irrepresentables. Tampoco alude a la mujer, más culpable que el varón, pues fué su instigadora y castigada antes que él con la obligación de parir los hijos con dolor y estar sujeta al hombre (3, 16). La escena es la del trabajo corporal impuesto a Adán condenado a ganar el sustento en la tierra hostil; menos lógico es poner también a Eva trabajando; pero se explica, aparte libertades del artista, por ser difícil representar un alumbramiento, cuyo dolor no podía expresar bien una figura pequeña; además era impropia y desagradable la figuración obstétrica de un parto, y si se prescindía de crudezas se corría el peligro de la confusión con la Natividad. Además, el trabajo alcanzaba también a la mujer, al menos en las labores caseras, y debía ayudar al hombre en las suyas, pues aún en estado de gracia fué creada ya como compañera y copartícipe de su suerte, lo que se confirmó a los ojos del artista por la sujeción al hombre en su castigo. En la Biblia de Farfa ambos trabajan el trigo en el campo; en los *Octateucos* bizantinos Adán aparece labrando. Eva hilando puede estar en relación con el paralelismo iconográfico que tiene a veces con la Virgen, que también hila en muchas Anunciaciones. Adán penitente se ha tomado como figura de Cristo; y Eva, madre de todos los humanos, como figura de Maria.

Las ofrendas de Caín y de Abel (Gén. 4, 2-3. Pilar I, D). — A continuación Abel (izquierda) y Caín (derecha) ofrecen sus dones, un cordero el primero, una gavilla de espigas el segundo; ambos los elevan en el aire mostrándolos a alguien que aunque invisible se supone arriba. La escena no es completa, pues en otros casos, como en la portada de Saint-Gilles (Provenza) descende una gran mano de las líneas paralelas onduladas

que representan el cielo; es la de Dios, como símbolo de su intervención personal, o de la providencia. Lo frecuente es que no aparezca; cuando lo hace es por influencia bizantina, como la que sobre la puerta de San Pablo del Campo, en Barcelona, bendice al fiel que entra en el templo. Ambos llevan barba en las Biblias bizantinas, sólo Caín en la de Farfa; en el capitel ambos están imberbes. Llevan capas carolingias con las que cogen las ofrendas, forma de reverencia común en los códices catalanes.

El artista sigue desarrollando la historia del pecado, concibiendo el de Caín como horrible consecuencia del primero. Aunque los humanos hubiesen cometido ya otras faltas, después de la soberbia de la primera pareja ninguna fué tan monstruosa como el asesinato envidioso de un hermano. Grande fué la negrura de alma de Caín, considerado como símbolo de todas las rapiñas, de todas las violencias y guerras que después han torturado a la humanidad. Fué el primer hombre que mató a otro hombre, privándole de la vida sobre la que no tenía ningún derecho; todas las calamidades posteriores fueron siempre repetición de su monstruosidad. Tal es el sentido que da el escultor a sus relieves y es tanto el interés que concede a la historia, que no se conforma con representar tan sólo el crimen, sino que recuerda al creyente sus causas, y por eso esculpe también las ofrendas (Gén. 4, 4).

Caín asesina a Abel (Gén. 4, 8. Pilar I, D).— Dios, a la izquierda con un libro en la mano, alarga los brazos hacia los dos personajes que tiene delante; uno es Abel muerto en el suelo, en postura inverosímil y hasta cómica, pues eleva la parte posterior del cuerpo y entrecruza las piernas como si pateara, mientras que el brazo izquierdo sirve de apoyo al codo del derecho, que a su vez descansa en la sien, como si durmiera; en la Biblia de Farfa está arrodillado. Caín, delante de él, le machaca la cabeza con un apero de labranza semejante al que lleva Adán en el relieve anterior.

La escena del fratricidio condensa toda la historia hasta el final del capítulo IV; la Sagrada Escritura calla cómo expresó Jehová su complacencia por las ofrendas de Abel y desagrado por las de Caín; el caso es que éste se entristeció «y decayó su semblante» (Gén. 4, 4-5). Dios trata entonces de enderezarle por el buen camino (4, 6-7), sin que hiciera caso, antes bien, «dijo Caín a su hermano Abel: salgamos fuera. Y estando los dos en el campo, acometió a su hermano Abel, y le mató» (4, 8); salió Abel confiado creyendo que con el paseo aliviaría el pesar de su hermano, pues «la caridad ninguna cosa piensa mal». Viene después la pregun-

ta de Dios al culpable, paralela a la que hizo a Adán, y recibió otra evasiva (4, 9-10), seguida de nuevo y terrible castigo divino contra un pecado que clama al cielo (4, 11-12), a la que se une la desesperación del pecador (4, 13) y la vida posterior y genealogía de éste. Descendientes tuyas fueron aquellas hermosas «hijas de los hombres», que tomaron por esposas los hijos de Dios (los Setitas), con lo que se extendió más la iniquidad.

Para el exégeta, Caín es el pecador desesperado que desconfía del perdón y se hunde más en la culpa: «mi maldad es tan grande, que no puede esperar perdón» (4, 13), «iré a esconderme de tu presencia» (4, 14). El castigo y las consecuencias están evocadas en el Salmo referidas al pecador envidioso: «el dolor recaerá sobre su propia cabeza; y su iniquidad descargará sobre su coronilla»; la desesperación de Caín alude también a los suplicios de conciencia de los impíos: «buscarán la muerte y no la hallarán; y desearán morir, y la muerte huirá de ellos». Abel es considerado como figura de Cristo; fué el primer justo entre los hombres, el primer pastor; ofrendó a Dios su rebaño. Jesús es anunciado por los profetas como el justo y el buen pastor, príncipe de los pastores; muere por los iníquos ofrendándose a su Padre. El Canon de la Misa dice: «Dignate mirar esta ofrenda con propicios y benignos ojos y aceptarla como te dignaste aceptar las ofrendas de tu siervo Abel, el justo». Abel fué el primer hombre odiado y muerto por justo; Jesucristo fué entregado por envidia y muere por sus hermanos. Abel se dejó arrastrar inocentemente y murió manso en medio de los corderos de su rebaño; también Jesucristo se dejó sacar de Jerusalén «como un cordero que no abre su boca». Por último, Caín es figura de los que siguen su horrible ejemplo y también del pueblo de Israel, que mató a Jesucristo: Abel era heredero de la Promesa, vinculada no en el primogénito, sino en el electo de Dios. Su muerte fué compensada con el nacimiento de Set.

Dios manda a Noé construir el arca (Gén. 4, 13-21. Pilar I, D). — Se repite una figura de Jehová casi idéntica a la del relieve anterior; conversa con otro bastante roído por la erosión, barbado al parecer. Ambos alargan los brazos el uno hacia el otro. Se trata de Dios ordenando y dando instrucciones a Noé para la construcción del arca. Caso de que Noé no llevara barba podría creerse que aquí se le representa joven para dar idea del largo período que duró la construcción, y el tiempo de penitencia y arrepentimiento que aun tuvieron los hombres desde el primer aviso has-

ta que sobrevino el Diluvio, pues en las otras escenas aparece ya barbado. Bassegoda cree erróneamente que es la maldición de Cain. Esta representación, poco expresiva por tanto, no es corriente en el románico.

El capítulo 5 del Génesis habla de la multiplicación y depravación progresiva del género humano. Al llegar al 6 cuenta un hecho en que culmina la marcha de la humanidad anterior: el Diluvio, que tanta importancia tuvo en la iconografía medieval. Cuando Dios ve la gran malicia de los hombres, que sus pensamientos y corazones se encaminan constantemente al mal (6, 5), que «estaba la tierra llena de violencia» (6, 11) y completamente corrompida (6, 12), decidió exterminar a los hombres y animales (6, 7-13). Pero halló a «Noé, hombre justo y perfecto que andaba con Dios» y le comunicó su decisión, ordenándole la construcción de un arca en que debía introducirse con su familia y una pareja de todo lo viviente. Aunque es muy largo el parlamento de Dios a Noé, y a su conjunto debe aludir el relieve, la orden concreta se recoge en el 4, 14.

Noé y uno de sus hijos trabajan en el arca (Gén. 7, 22. Pilar I, A).— En la cara A hay dos representaciones de la construcción del arca. En la primera, Noé, barbado, que derriba un árbol, o acaso desbasta un tronco; enfrente le ayuda uno de sus hijos; árbol e hijo están casi destruidos por la erosión. Seguidamente encontramos a Noé y su hijo, éste siempre imberbe para distinguirlo de la autoridad del padre e indicar su menor edad; trabajan inclinados sobre un banco de carpintero con las herramientas de la época; la escena es bella, bien conservada y muy expresiva del esfuerzo que el oficio de carpintero exige de los dos personajes. La bella arpia del capitel 2 apoya una de sus garras sobre la extremidad del banco, aunque no creemos que forme parte de la escena, sino que el artista la colocó así para rellenar el espacio o por simple capricho. No es frecuente representar a Noé construyendo el arca por partida doble y menos ayudado por uno de sus hijos. Hay que observar que en un capitel del claustro de San Cugat, donde se resume la historia del Diluvio, se encuentra el paralelo más directo. La segunda de estas escenas toma modelo en las Biblias catalanas, la de Roda sobre todo.

El texto, con su sencilla grandeza, se limita a decir después de transcribir las palabras de Jehová: «Y así lo hizo Noé, conforme a todo lo que le había mandado» (7, 22). Naturalmente que una obra de tales dimensiones no podía realizarla por sí solo, ni con ayuda de sus tres hijos, y lógi-

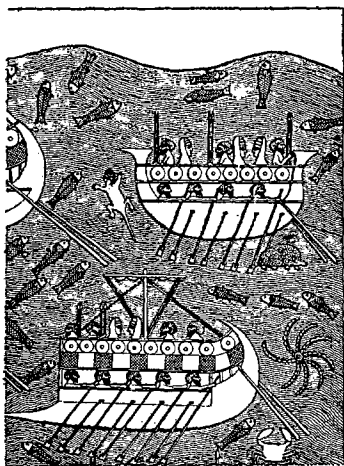
camente cabe suponer otros operarios. Durante la construcción Noé predicó penitencia, anunciando el castigo que se avecinaba pues «los hombres proseguían comiendo y bebiendo, casándose y casando a sus hijos, hasta el día mismo de la entrada de Noé en el arca, y no pensaron jamás en el diluvio hasta que lo vieron comenzado, y los arrebató a todos». (Mt. 24, 37). Esta escena es por tanto advertencia a los pecadores contumaces que viven descuidados sin escuchar los avisos del cielo.

El Diluvio (Gén. 7 y 8. Pilar I, B). — En el friso B hay una verdadera síntesis del Diluvio. De izquierda a derecha aparecen: una mujer con amplias vestiduras que alarga el brazo y con la mano coge el brazo de un personaje masculino imberbe, que a su vez ase el de otro barbado que se aferra



Noé y su familia entran en el arca.

con los dos brazos a la alta popa del arca, que en conjunto no es mayor que las tres figuras. Son Noé (el barbado) que sube al arca acompañado por su familia, uno de sus hijos y acaso la esposa de éste, representada abreviadamente, pues debieron de ser por lo menos ocho. El arca, muy oriental, curva, panzuda y con altas extremidades, con casco cuadriculado que le da aspecto murado (o de planchas pegadas al esqueleto) produce fuerte impresión mesopotámica. Encima tiene esa especie de casa de madera



Relieve antiguo representando navios fenicios. Tanto éstos como los mesopotámicos dieron el tipo, a través de los miniaturistas sirios, del Arca de Noé usual en el románico, especialmente la embarcación que aparece en la parte superior.

con tejado y ventanas, típica en la iconografía de la nave. Por una alta puerta abierta en la parte izquierda asoma la cabeza de un toro; por otras aberturas inferiores salen las de dos animales indefinibles y una figura humana, quizá el propio Noé repetido (la cabeza está muy erosionada), que asoma para recoger la paloma representada fuera en la parte superior; por otra ventana de arriba salen dos cabezas de aves. Hay por lo tanto una mezcla de dos momentos: entrada en el arca y fin del Diluvio.

El arca de Noé es uno de los temas sagrados que primero se introdujeron en el arte cristiano; aparece ya en las curiosísimas monedas de Apamea. También en el capitel de San Cugat del Vallés se talló en forma muy semejante al de Gerona, aunque allí se le concedió menos importancia, ya que se colocó en la parte del capitel que mira hacia el claustro, mientras que en Gerona ocupa toda la cara de un friso de un pilar muy importante.

Es imposible citar un versículo para esta representación; le convienen varios de los capítulos citados. «Y siendo Noé de seiscientos años, el diluvio de las aguas fué sobre la tierra» (Gén. 7, 6), con esas sencillas palabras comienza el drama. El relieve termina la serie del Diluvio, al que tanta importancia se ha dado en el claustro, pues lo mismo que cierra la época de envilecimiento de la humanidad por el primer pecado, abre nuevos horizontes al aceptar Dios el sacrificio que Noé le hizo al salir, en el monte Ararat, pues promete no volver a destruir a los hombres, reconociendo su inclinación al mal desde la juventud (8, 21-22), repite palabras semejantes a las dadas a los primeros padres (9, 1-4) y renueva la promesa. Establece leyes sobre el culto y da otras muy importantes contra el homicidio. El triunfo del sol sobre las nubes, del que nace el arco iris, se pone por los exégetas como figura de la gracia divina después de su ira. Según los Padres y la Liturgia el Diluvio lo fué del bautismo: «un mismo elemento (el agua) dió fin al pecado y fué principio de nuevas virtudes». San Jerónimo y otros entendieron que fué la salvación del alma de muchos hombres que al final se arrepintieron. La salvación de Noé representa el tránsito a una nueva vida. San Agustín y los Padres escribieron que el arca «es figura de la Iglesia de Cristo, la cual nos hace felices mediante el madero (de la cruz) en que fué colgado el mediador entre Dios y el hombre, Jesucristo», y añade que sus proporciones eran las mismas de Jesús, o sea, las del cuerpo humano tendido. La abertura del costado se

LÁMINA V



Jehová saca una costilla de Adán dormido, y crea la primera mujer. A la izquierda se ve un bello pavo.



Caín asesina a su hermano Abel. A la derecha, Dios ordena a Noé que construya el arca
En el capitel se ve un monstruo que muerde la pierna de un hombre sentado.

Fotos Mas.

LÁMINA VI



Noé y uno de sus hijos trabajan en la construcción del arca. A la derecha se ve una bellísima sirena alada del capitel del ángulo, que nada tiene que ver con la escena.



Detalle de la historia de Abraham e Isaac. En el capitel de la izquierda se ve un monje sentado.

tomó como figura de la herida del Redentor. San Ciprianó afirma que no hubo salvación fuera del arca como no la hay fuera de la Iglesia, que como aquélla acoge «a toda criatura». Por una sola abertura se entraba, y por la sola puerta del bautismo se entra en la Iglesia. El arca se compara con la cruz, y sus vaivenes con las persecuciones de la Iglesia.

La vida de Noé después del Diluvio (Gén. 9, 18-29. Ala Oeste, capitel 12, int.)—A pesar de la erosión se reconoce: en A, una mujer que marcha hacia la izquierda, levanta la mano derecha en actitud difícil de definir, con los dedos bastante abiertos, el brazo izquierdo lo lleva doblado a la altura del pecho y recoge así los pliegues de su vestidura; está bajo hornacina con veneras, igual en las cuatro caras del capitel, en cuyos ángulos hay torres muy desarrolladas. Detrás de la mujer, debajo de una torre, marcha otra figura, acaso un niño; delante hay otra que ya parece formar parte de la escena D, donde además de ella hay otras dos figuras de hombres en pie; el de más a la izquierda se vuelve para conversar con el del centro, señalándole otra figura que hay en el ángulo CD, casi desaparecida, por lo que no es posible afirmar si estaba sentada o tendida y desnuda. En B hay un hombre barbado de gran dignidad, que levanta la mano derecha en actitud poco clara por la erosión, mientras con la izquierda parece señalar a las personas que tiene delante, en el lado A. En C hay una parra simétricamente trenzada, a la manera de ciertos relieves asirios con el árbol de la Vida; tiene abundantes frutos que recoge un hombre de tamaño pequeño en un cesto que ya está casi lleno.

De toda la vida posterior de Noé (350 años según los comentaristas), sólo se relata un hecho: como era labrador plantó una viña, bebió de su zumo y quedó dormido y desnudo en su tienda. Su hijo Cam lo vió y fué a contarlo a sus hermanos, Sem y Jafet, pero éstos, andando hacia atrás, colocaron una capa sobre su padre (9, 18-23); a continuación viene la maldición de Cam y las palabras de Noé que fueron una profecía de los destinos de la humanidad futura, como cuenta san Agustín (9, 24-27). Pero la escena no es segura; el capitel está bastante estropeado y su disposición es única entre los que conocemos. Siguiendo a Puig y Cadafalch puede verse el cultivo de la viña, la vendimia, y la vergüenza y maldición de Noé. Lamberto Font lo interpreta como transcripción del texto bíblico «Tu casa sea como la vid abundante». Ninguna de las dos soluciones satisface, como tampoco una mezcla de la vida posterior de Noé con la de la expul-

sión de Agar e Ismael. Provisionalmente nos inclinamos por la primera por venir a continuación del Diluvio tanto en las Biblias catalanas como materialmente en el claustro, por la antigüedad del capitel y por razones de topografía que comentaremos al final del trabajo. Para terminar este ciclo recordemos que Noé se toma también como figura del Redentor.

ELECCION Y GRANDEZA DEL PUEBLO DE ISRAEL

El orden cronológico salta al pilar II y de él al III, en el extremo opuesto del ala Sur, que relata las historias de Abraham, Isaac y Jacob, continuando después en varios capiteles de las alas Sur y Este.

Los tres visitantes en la tienda de Abraham (Gén. 18, 1-5. Pilar II, B).

—A la izquierda lava el patriarca los pies a uno de ellos, que es el propio Jehová, ambos barbados; los dos acompañantes, en figura de ángeles, sentados sobre una especie de muro, señalan a los dos anteriores. La única Biblia catalana que contiene esta escena es la de Roda, aunque algo diferente, pues Abraham, ante los tres personajes, hace una profunda reverencia al que representa a Dios. El Génesis 18, 4, afirma que el patriarca trajo agua para lavarles los pies, pero aunque se supone que así lo hizo, no hay versículo que se aplique literalmente al relieve de Gerona.

Pasa por alto el escultor los primeros acontecimientos de la vida del patriarca, y representa el hecho que confirma su misión y pone las bases de la historia posterior y su descendencia, que encierra profundos simbolismos en sus detalles y en las palabras cruzadas con el Señor. El texto bíblico concreta que hallándose Abraham sentado a la puerta de su tienda en el valle de Mambré, en el mayor calor del día vió parados tres personajes a corta distancia; corrió hacia ellos y dirigiéndose al más importante les ofreció hospitalidad. Durante ella repitió Dios la promesa de que su mujer Sara tendría un hijo. Aparte de la importancia que tiene el hecho en la vida de Abraham, su conducta es ejemplo de caridad para con el prójimo, prueba de amor a Dios. Jehová le probó antes de hacerle «padre de naciones», le hizo abandonar su patria y peregrinar por tierra extranjera; en ello demostró fe inquebrantable y obediencia a Dios, que culminaron en el sacrificio de Isaac. La escena exhorta al creyente a la caridad, que tan ampliamente recompensó Dios. Los exégetas y Padres consideran a los tres personajes como vislumbre del dogma de la Santísima Trinidad; lo confirma la Iglesia en el oficio divino: «Vió tres y adoró uno».

El sacrificio de Abraham (Gén. 22, 9-14. Pilar III, C).—Abraham empuja el borrico con la leña; por encima aparece el carnero enredado entre las zarzas, que forma parte de la escena siguiente, la del verdadero sacrificio; en ella está Isaac, sentado en una amplia ara, que con expresión trágica espera la muerte; el padre le coge por el cabello para degollarlo mientras un ángel le sujeta desde arriba la mano armada con un gran cuchillo. Son por tanto dos escenas. Es curioso observar la gran exactitud con que se ciñe al texto, alterado frecuentemente al poner dos ángeles, uno sosteniendo la mano y otro trayendo el carnero. Tal variante es la más frecuente en el arte románico. La narración del sacrificio abarca el Génesis 12, 1-19, pero en los versículos 9-14 están todas las circunstancias, personajes y objetos representados en la iconografía románica. Hay un sincretismo de los cinco versículos, pues la detención de Abraham se representa a la vez que la aparición del cordero que había de sustituir al muchacho. El relieve recuerda que se debe amar y obedecer a Dios sin reservas, como hizo Abraham, que no dudó en sacrificarle su único y muy querido hijo. Es ejemplo para el creyente de la recompensa que al fin obtiene quien cumple fielmente, pues al patriarca no sólo se le devolvió el hijo, sino que le premió con unas célebres palabras que le llenaban de bendiciones y le confirmaban como padre de una descendencia tan numerosa «como las estrellas del cielo y la arena del mar», afirmando que uno de sus descendientes sería el Redentor prometido (22, 16-18). Puede añadirse la enseñanza de que Dios sabe proveer en las grandes tribulaciones. El sacrificio de Isaac es la más excelsa figura del de Cristo: Abraham no perdonó a su único hijo como Dios «no perdonó a su Unigénito, sino le entregó por todos nosotros», Isaac arrastró la leña en que había de ser sacrificado y Cristo llevó la cruz «como cordero que no abre su boca»; la salvación de Isaac es figura de la resurrección de Cristo.

Bendición de Jacob por su padre Isaac (Gén. 27, 27-29. Pilar III, C).—Este se sienta sobre un sillón del tipo descrito, que por cierto es exactamente igual al que aparece en San Cugat del Vallés; y, ciego, palpa la cabeza de Jacob; su madre Rebeca espera inquieta detrás del hijo. Isaac casó con Rebeca, que tuvo dos gemelos, Esaú y Jacob. Antes del nacimiento de ambos Dios le había declarado que de cada uno saldría un pueblo, «el mayor ha de servir al menor». Viene luego la venta de la progenitura por Esaú, el mayor, a su hermano por un plato de lentejas. En sus últimos

días, Isaac, ciego, pidió a Esaú que fuera a cazar y le hiciese un guisado para bendecirle antes de morir. Pero el favorito de Rebeca era Jacob, que le disfrazó con la piel de unos cabritillos (Esaú era muy velludo), y lo presentó a su padre con el guisado; al palparle lo confundió con su elegido y le bendijo con las poéticas palabras: «He aquí el olor de mi hijo, como el olor de un campo lleno al que bendijo el Señor. Dios te dé el rocío del Cielo y de la grosura de la tierra, abundancia de trigo y de vino. Y sirvan-te los pueblos, y adórente las tribus; seas señor de tus hermanos, e inclínense ante ti los hijos de tu madre. El que te maldijere, maldito sea; y el que te bendijere, sea colmado de bendiciones».

El pasaje demuestra la libérrima voluntad de Dios, que una vez más no confía ciegamente al primogénito la herencia de la promesa, sino a su elegido. La acción de Jacob es en sí reprochable, con ella quiere perjudicar a Esaú, y junto con su madre se hace culpable de querer forzar la voluntad de Dios; pero éste se vale muchas veces de los propios pecados de los hombres, y aun cuando éstos creen poder forzarla, cooperan con ella sin saberlo. No obstante reciben ambos su castigo, Raquel con la separación del hijo e innumerables disgustos, éste con su servidumbre a Labán y el miedo constante a su hermano. Otra enseñanza es la conformidad que debe haber con los designios divinos, pues al advertir Isaac su error no se encoleriza, sino que acata lo sucedido, pese a sus preferencias. San Agustín y otros ven en el disfraz de Jacob una alusión al misterio de la Encarnación, pues Jesús tomó, por decirlo así, un «vestido» que le era ajeno.

Esaú vuelve de caza (Gén. 27, 30. Pilar III, C).—Isaac, repetido exactamente, tiene ahora delante a Esaú, que regresa de caza con un enorme y grueso conejo colgado de un palo que apoya en el hombro; escucha a su padre, quien le dice que ya ha dado su bendición. El paralelo con las Biblias catalanas es grande, sobre todo el detalle de la pieza en el palo. La escena encuadra exactamente en el versículo citado, pero en sentido amplio alude a todo lo sucedido entre Isaac y Esaú cuando éste regresó. Pidió que revocara la bendición de Jacob, a lo que el padre se niega, aunque a su pesar, diciendo que sólo tiene una (en el sentido de la herencia de la promesa). No obstante le bendice también, aunque de otra forma e incluyendo en sus palabras la dependencia respecto al hermano. Esaú, violento y enajenador de su progenitura, se ve luego definitivamente privado de ella, y aunque reclama no recupera el bien que tan temerariamente

despreció, lo que para el artista románico es un claro simbolismo de la psicología del pecador.

El sueño de Jacob (Gén. 28, 11-17. Pilar III, D).—En este lado tenemos el sueño de Jacob, con una escalera de mano por la que suben dos ángeles en la arista CD, que no posee la columnilla de ángulo, como en los pilares I y IX; Jacob, reclinado en la difícil e incómoda postura con que en el románico se representa la actitud de dormir, apoya su cabeza sobre un bloque de piedra cuadrado. Esaú odió a Jacob, y esperaba la muerte de Isaac para matarle; ello y la repugnancia por las esposas cananeas, motivó que, aconsejado por su madre, huyera a casa de la familia de ésta, en Mesopotamia. Una noche se acostó en el campo con una piedra por almohada. El versículo 12 describe breve y claramente la visión de la escalera que llegaba al cielo y los ángeles que por ella suben y bajan; los demás transcriben las palabras de Jehová y la turbación de Jacob al despertar. Las palabras del Señor, que le promete la tierra en que duerme y le confirma que en uno de sus descendientes serán benditas todas las naciones de la tierra, son la repetición de la gran promesa de la Redención, confirmada una vez más, como anuncio del Mesías y de que la doctrina de Cristo, llegando a todos los lugares, alcanzaría a toda la humanidad. La tierra prometida de Canaán, es figura de la patria celestial. Jacob dice al despertar: «¡Cuán terrible es este lugar! No hay aquí otra cosa, sino casa de Dios y puerta del cielo» (16-17), verdadera definición del templo cristiano estas últimas, inscritas después en ellos millares de veces.

Jacob levanta un ara y vierte aceite sobre ella (Gén. 28, 16-22. Pilar III, D). — Seguidamente está el momento en que Jacob alza un ara y consagra la piedra que le sirvió de almohada, vertiendo aceite sobre ella. Por la mañana Jacob tomó dicha piedra y en agradecimiento la alzó por monumento del hecho y señal del voto que hizo a continuación, en el que promete consagrarse a Dios y ofrecerle los diezmos de todo cuanto recibiera; llamó Betal a la próxima ciudad de Luza. Roció la piedra con aceite en señal de que había de consagrarse al servicio de Dios; el óleo es símbolo de la gracia del Espíritu Santo, con él se ungían los objetos y personas consagradas al culto.

Jacob levanta la piedra del pozo para abreviar los rebaños de Raquel (Gén. 29, 10. Pilar III, D).—Luego la escena del pozo, ya en tierras de Mesopotamia: a la izquierda un pastor con traje típico del siglo XII, en pie;

le sigue Jacob muy agachado para levantar la enorme piedra que tapa la boca del pozo, a la que se acercan por la derecha cinco carneros que van a beber; otro pastor en pie, a la derecha, le señala a Raquel, que llega un poco detrás; en el fondo, arriba, cuatro carneros a la izquierda y tres a la derecha; todos llevan el sayal y el cayado, éste incluso Raquel. Es uno de los relieves más bellos, extensos y perfectos del claustro.

Cuando llegó a Mesopotamia supo nuevas de su familia por unos pastores que aguardaban junto a un pozo cerrado por una piedra, que le dijeron que no era costumbre levantarla hasta que estuviesen todos reunidos, y que aun faltaba Raquel, hija de Labán, nieta de Nacor. Cuando llegó Raquel removió la piedra para que bebieran los animales y se dió a conocer. Si no es por la repetición del hecho de buscar esposas temerosas de Dios, tradicional en sus mayores, este relieve no tiene mayor interés que la continuidad de la historia de Jacob.

Jacob y Raquel se reconocen y abrazan (Gén. 29, 10. Pilar III, D).— Es la última escena del friso en el lado D. Muy simple; ambos personajes juntan los brazos; Jacob a la izquierda. Es el inicio de una serie de cuatro composiciones de dos figuras cada una que se extienden en el lado A. Extraña la insistencia con que se describe el reconocimiento de Jacob y su familia mientras se suprimen otras escenas más importantes de su vida. Sin una seguridad absoluta, pues a la proximidad de los personajes se prestan varios versículos, indicamos el 10 para dejar libres los otros como inspiración de los demás pasajes que vienen a continuación. No hay un simbolismo especial en el encuentro de esta pareja.

Raquel comunica a su padre el encuentro con Jacob (Gén. 29, 12. Pilar III, A).—Raquel, a la izquierda, se dirige a su padre Labán, sentado a la derecha en uno de los consabidos sillones; éste aparenta cierta sorpresa. El texto sagrado dice que cuando Jacob declaró a Raquel el parentesco que les unía «ella corrió, y dió las nuevas a su padre». Repetimos que se trata del amplio desarrollo de la historia de Jacob, sin suponer figuras. La huída del culpable, que sin saberlo cumple los designios de Dios, que le prueba y castiga sin dejar de alentarle, el encuentro con su prima y el entusiasmo de ambos desde el primer momento, la alegría de ella cuando corre a contarle la nueva a su padre, cómo le recibe éste, luego la explotación del sobrino durante catorce años; por fin, su matrimonio con Raquel, es al mismo tiempo una historia muy simpática y de aguda psicolo-

gía, que demuestra que la humanidad siempre fué la misma. El aspecto humano no podía faltar en el claustro, acaso por ello el artista se ocupó tanto de Jacob; no olvidemos que para los hombres fué esculpido, y que la Biblia, aparte de su valor religioso, es profundamente humana en sus personajes y una de las obras maestras de la literatura universal.

Jacob reconocido por su tío Labán (Gén. 29, 12-15. Pilar III, A).—Es la escena central de este friso; ambos se abrazan con solemne parsimonia no exenta de grandeza, pese lo excesivamente achatado de las figuras. Labán salió al encuentro de Jacob y lo reconoció como pariente. Jacob le declaró el motivo de su viaje y quedó durante siete años a su servicio para obtener la mano de Raquel; el tío le engañó sustituyéndola por Lía. Jacob protestó, pero Labán se excusó diciéndole no ser costumbre casar a las hijas menores antes que la mayor, y le exigió otros siete años de servicio por Raquel. Las tribulaciones de Jacob debieron ser vistas por el artista medieval como castigo a su culpa.

Labán conduce Jacob a su casa (Gén. 29, 14. Pilar III, A).—Las dos figuras son casi exactas a las anteriores y sus actitudes idénticas, sólo que Labán inicia la marcha hacia la derecha arrastrando a Jacob por un brazo. Ambos son muy parecidos; sólo se diferencian en una especie de capa que lleva Labán, cuyo peinado es de melenas lacias partidas por una raya, mientras el de Jacob consiste en rizos muy marcados que se corren a la barba. No puede citarse versículo que aluda exactamente a la escena. Pero puede sobrentenderse en la segunda parte del anotado, cuando después de las palabras en que Labán reconoce a Jacob afirma que estuvo en su casa un mes. No pueden buscarse más simbolismos, es sólo un desarrollo muy amplio de la historia de Jacob, que contrasta con la brevedad con que se trataron otros pasajes de la misma.

Lucha de Jacob y el ángel (Gén. 32, 24-31. Pilar III, D).—Para seguir la ordenación cronológica hay que dar un salto y volver al principio del friso del lado D, donde aprovechando la parte posterior, en realidad la de encima, de la escena del sueño, se talló la lucha con el ángel, muy agitada y de tanta violencia en el esfuerzo que semeja lucha de toros. La representación está por tanto completamente fuera de lugar, denotando un descuido del artista, impericia, o acaso el deseo de rellenar posteriormente un espacio que había quedado libre.

Es un pasaje muy oscuro de las Escrituras. Cuando Jacob regresa des-

pués de su prolongada estancia con Labán, y luego de la persecución de éste, se siente inquieto por el recibimiento de su hermano. Oró pidiendo ayuda a Dios; envió presentes y embajadores y pasó la noche junto al vado del río Jabok, en el límite de la tierra de Promisión. Hay cierta dificultad en establecer el orden de los hechos, ya que dos veces habla de pasar la noche en dicho lugar (Gén. 32, 13 y 21); pero lo cierto es que cruzó a toda su familia y se quedó atrás solo, obedeciendo acaso a un deseo de aislamiento para orar o descansar. Apareció entonces un personaje que luchó contra él; no pudiéndole vencer, le tocó el tendón del muslo y Jacob quedó cojo. El ángel dijo: «Déjame ir, que ya raya el alba»; Jacob, viendo que era un ser sobrenatural, contestó: «No te dejaré si antes no me das la bendición», «Cómo te llamas», preguntó el ángel, «Jacob», a lo que respondió «Ya no te llamarás Jacob, sino Israel: porque si contra Dios te has mostrado valeroso, ¿cuánto más prevalecerás contra los hombres?» Le bendijo y se marchó; Jacob llamó al lugar Fanuel («Aparición de Dios»), pues conoció que había luchado con el ángel de Jahvé. Israel significa «combatiente de Dios». Se considera la lucha de Jacob como figura de su oración en las horas de tribulación, lo que confirma el profeta Oseas. La historia tiene gran importancia para la marcha del pueblo elegido, el de Israel, y por tanto en la futura Redención.

Moisés con las tablas de la Ley (Ex. 19, 19-34. Ala Sur, capitel 4 int. lado A). — En A aparece un Moisés muy bien acabado con las tablas de la Ley; a cada lado, bajo las torres, hay un personaje más bajo, casi desaparecido. Es una de las figuras más perfectas del claustro, a pesar de que la erosión la ha perjudicado; algunos detalles, como las tablas, son auténticamente preciosistas. Imposible concretar versículo; los citados relatan los hechos relacionados con la alianza establecida por Dios con su pueblo a través de Moisés. Si quisiéramos ver uno concreto, acaso pudiera citarse 20, 1-17, donde Jehová da los Diez Mandamientos; una imagen más gráfica sería 32, 19, en que Moisés desciende del Sinai y al ver la apostasía del pueblo, adorador del becerro de oro, rompe contra el suelo las tablas que llevaba en las manos. La representación alude a la alianza, renovación de las promesas, reglamentación del culto, institución de un código que, aunque natural, innato en el corazón del hombre, era elevado a categoría de ley divina. Recuerda la escena al creyente la importancia del Decálogo. Hay numerosas figuras en torno a la antigua Ley promul-

LAMINA VII

BIBLIOTECA
BARCELONA



De izquierda a derecha: la figura de Rebecca, que forma parte de la escena de la bendición de Jacob; Isaac recibe a Esaú cuando éste vuelve de caza. Perspectiva lateral de los ángeles subiendo la escalera, durante el sueño de Jacob.



El sueño de Jacob. A la derecha, Jacob derrama aceite sobre el ara improvisada con la piedra en que durmió. Detrás, lucha de Jacob y el ángel.

LÁMINA VIII



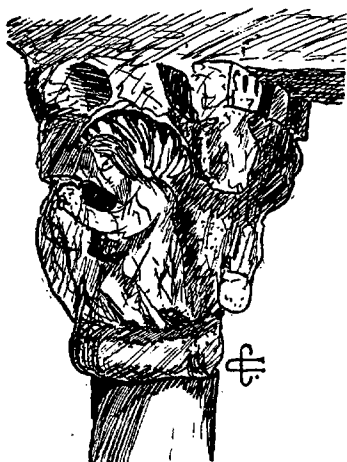
Jacob vierte aceite sobre la piedra después de su sueño. Jacob levanta la piedra del pozo para que beban los rebaños de Raquel.



Friso con la representación de Anastasis.

gada en el Sinaí. Moisés levantó un altar y erigió doce piedras, una por tribu; derramó sobre el altar sangre de los sacrificios y roció con la otra mitad al pueblo. Por eso la institución de la antigua Alianza se considera figura de la nueva; en ambos casos fué a los cincuenta días de Pascua, como dice San Jerónimo; la primera en Sinaí, la segunda en Sión; ambos montes fueron azotados por el viento: el primero fué rodeado por el fuego; sobre el otro descendieron las lenguas de fuego. El dedo de Dios escribe la Ley en la piedra; en la nueva «por el Espíritu de Dios vivo, en tablas de carne, en el corazón». Ambas se complementan y en las dos hay un mediador y un sacrificio (víctimas en el primero, Jesús en la segunda). En el altar, figura de Dios, y en las doce piedras se evocaron a Jesús y sus doce Apóstoles; el banquete del sacrificio fué figura de la Santa Cena, y Jesús se vale de las palabras de Moisés para instituir la Eucaristía: «Esta es mi sangre de la nueva Alianza, que será derramada por muchos para remisión de los pecados». Prescindimos de los innumerables comentarios que pueden añadirse al Moisés con las Tablas, símbolo de la antigua Alianza.

Historia de Sansón (Iud. 13-16. Ala Este, capiteles 1, int.; y 3, int.)
—Capitel 1 int.: En A Sansón de pie, barbado y con largos cabellos, su actitud es exacta a la cara A del otro capitel que continúa su historia, aunque en aquél está entre las columnas del templo. En C hay



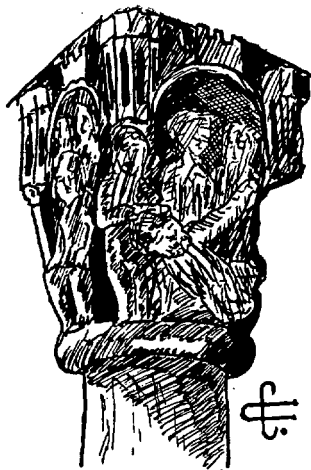
Una escena de la historia de Sansón.]



Escena de uno de los dos capiteles dedicados a la historia de Sansón.

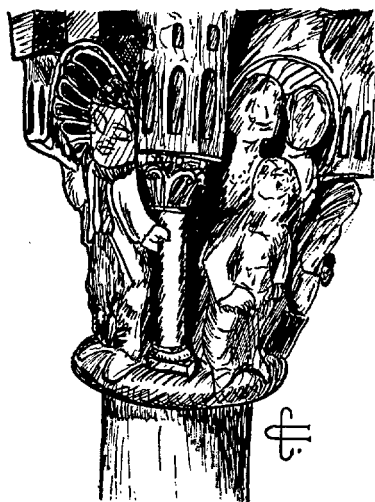


Escena de uno de los capiteles dedicados a la historia de Sansón.



Escena de la vida de Sansón

una mujer y un hombre, que lo mismo pueden ser sus padres que el propio Sansón y su mujer cananea. En D la escena típica de la muerte del león por descoyuntamiento de las quijadas. En B se ven varios hombres que parecen atacar a Sansón con cuchillos y espadas; esta parte está muy desgastada.



Pasaje de la vida de Sansón. A la izquierda se distingue muy bien cómo el héroe derriba las columnas del templo.

Capitel 3, int.: D escena de amor con Dalila; Sansón está medio recostado en una cama y ella, sentada a la altura de sus rodillas, le acaricia. En B aparece sentado mientras dos figuras acaso le atan por detrás, alusión a los filisteos que intentaron aprisionarlo, por las falsas declaraciones que del secreto de su fuerza hizo a ella. C representa el momento en que dormido sobre las piernas de Dalila ésta le corta el cabello con unas tijeras que por cierto se han tratado con todo lujo de detalles; la cabeza aparece ya rapada; al fondo aguardan dos personajes. En A está el final de la historia, cuando la figura colosal de Sansón, cuya ceguera se ha expresado

con cruda viveza, hace un bien conseguido esfuerzo para derribar el templo, simbolizado por dos columnitas en las esquinas del capitel, casi del mismo tipo que las pequeñas columnas decorativas esculpidas en varias partes del claustro; escena exacta se encuentra en la Biblia de Farfa.

Manué, de la tribu de Dan, tenía una esposa estéril; un ángel le dijo que concebiría un hijo cuya cabeza no habría de tocar navaja pues habría de ser nazareo. El hijo, Sansón, se enamoró andando el tiempo de una filisteo de Tamnata: lo dijo a sus padres y cuando, pese a su repugnancia, se dirigían a Tamnata para pedirla, Sansón se quedó atrás y le salió un cachorro de león, que mató descoyuntando sus quijadas. Nada dijo; y cuando pasado algún tiempo volvió a la ciudad para desposarse encontró el cadáver del león en cuya boca había un panal; tomó de él y comió. En las bodas propuso un enigma a los treinta invitados varones: «Del que come salió manjar, y del fuerte salió dulzura», refiriéndose al león. Amenazaron a la mujer de Sansón, que se enteró del enigma sonsacándolo a su esposo. Vencido éste, fué a Ascalón, mató treinta filisteos y les quitó los vestidos para darlos a los ganadores. Regresó a casa de su padre, enojado, pero luego volvió con la mujer, que los filisteos habían ya dado en matrimonio a uno de los treinta ganadores. Sansón, indignado, incendió las mieses; los filisteos quemaron a la mujer y al suegro para apaciguarlo, pero Sansón se enfureció más e hizo una gran matanza. Viene después el pasaje en que la tribu de Judá hubo de entregarle atado a sus dominadores y de cómo rompió sus ligaduras y mató a mil con una quijada de asno. También el episodio de la noche que pasó en Gaza con una ramera filisteo, llevándose cuando le quisieron sorprender las hojas y pilares de la puerta de la ciudad a la cumbre de un monte. Luego se enamoró de Dalila que, vendida a los filisteos, consiguió que le declarara el secreto de su fuerza; es un magnífico estudio psicológico en que el hombre se deja engañar ingenuamente por la mujer astuta, pese a que cada vez que dice cómo puede ser inutilizado los filisteos lo ponen inmediatamente en práctica; pero su pasión amorosa le cegaba; por fin, le confesó el verdadero secreto, le rasuraron, se mofaron y después de sacarle los ojos le llevaron al templo: el cabello le había crecido, se arrepintió, oró al Señor y derribando las columnas del templo de los filisteos pereció juntamente con muchos miles de ellos.

Por su elección y debilidades se le compara con el propio pueblo de Israel. Los Santos Padres han visto en él, a pesar de sus pecados, una figura de Jesucristo, que fué el verdadero y perfecto liberador de Israel y del género humano. Dice san Agustín: «Obró como fuerte y padeció como débil. Yo veo en él la fortaleza del hijo de Dios y la debilidad del hombre. En sus proezas y heroísmo es figura de Jesucristo, cabeza de la Iglesia; pero en las demás acciones representa el cuerpo de Jesucristo; en las prudentes y nobles, a los que viven santamente en la Iglesia; y en la pecaminosa e insensata, a los que viven en la Iglesia como pecadores». Se ve un carácter simbólico en el anuncio de su concepción y nacimiento; la fortaleza de Sansón es figura del que fué el Dios fuerte, y nazareo en el más alto sentido. También Cristo venció y luchó con un arma despreciable, la cruz. Como Sansón en Judá, fué entregado por sus hermanos, no a la fuerza, sino por propia voluntad; también fué escarnecido; con la Resurrección se arrancaron las puertas de la muerte y se elevaron a la altura del cielo: Jesús ofreció su vida y su muerte hizo más quebranto (en el infierno) que toda su vida, como se dice de Sansón.

DECADENCIA DEL PUEBLO DE ISRAEL

Daniel en el foso de los leones (Dan. 6 y 14. Ala Sur, capitel 2, int.)

— En A y B una problemática escena de Daniel en el foso de los leones, destruida en su mayor parte. En D y C hay otra confusa, al parecer dos hombres de gran estatura en ambos lados, acaso con un bastón o cayado en la mano (el de la izquierda habría desaparecido), parecen coger a otros dos que están hacia el centro de la cara C. En la cara D se ven restos de trazos en la piedra completamente inidentificables; sólo abajo parece distinguirse un perro sin cabeza; en la cara B es bastante visible una cabeza de animal grande. Asalta la duda de si las problemáticas cuatro figuras no serán los tres hebreos y el ángel en el horno de Babilonia, aunque en nada se parecen, o cualquier otra cosa. Daniel en el foso de los leones (literalmente, «Lago de los leones»), es una de las escenas más antiguas de la iconografía cristiana, con ejemplos en las catacumbas y hasta en los escasos relieves historiados visigodos. Es de tal inseguridad que prescindimos de todo comentario. Lamberto Font la admite, y se repite en el claustro hermano de San Cugat; fué frecuente en los códices, por lo que es perfectamente verosímil.

NUEVO TESTAMENTO

En cuatro épocas se divide la vida de Jesús: la de su venida y existencia oculta, la de su vida pública, la de su pasión y muerte, y la vida gloriosa. La segunda parte del Nuevo Testamento alude a la Iglesia en vida de los Apóstoles. El ciclo de la Nueva Ley tiene en el claustro de Gerona mucha menos importancia que el de la Antigua. Acaso debió ocupar en el proyecto primitivo los pilares opuestos del cuadrilátero y por razones económicas o por el cambio de artistas no se realizó; pero extraña que si se proyectaron frisos equivalentes a los descritos, se tallaran desde un principio sobre los más antiguos capiteles escenas como la Natividad o la Adoración, que por su importancia lógicamente se debía de haber reservado para ellos. La realidad es que lo que tenemos puede distribuirse así: a la primera época seis escenas del ciclo de la Natividad; a la segunda, la parábola de Lázaro y Epulón y la entrada en Jerusalén; la tercera sólo tiene una representación claramente descrita en los Evangelios, el Lavatorio, a la que deben añadirse el descenso al Seno de Abraham y el Infierno; a la cuarta sólo puede atribuirse en cierto modo la Dormición, que tampoco forma parte de los textos canónicos. Así pues, menos el primer ciclo, todo lo demás resulta incompleto y faltan muchas escenas, como la Santa Cena, la Crucifixión, las Santas Mujeres en el Sepulcro, que se encuentran en claustros más modestos, como el de Santa Maria del Estany.

VENIDA DE JESUS

La Anunciación (Lc. 1, 26-38; 3, 24-38. Mt. 1, 1-17. Marc. 1, 1. Ioh. 1, 1-18. Ala Sur, capitel 9 ext. lado C). — Es muy simplista; las figuras, finas y severas, están de pie, la Virgen a la derecha cubierta con amplias vestiduras. San Gabriel, casi andrógino. Tanto en la Anunciación como en la Natividad hay que distinguir el tipo griego del sirio. El arte helénico representó a la Virgen con túnica y peinado al descubierto, a veces con bucles, como las grandes damas de Antioquía o Alejandría; en cambio el de Jerusalén la envolvió en el amplio velo de las mujeres sirias, en el *maphorion*, que ocultaba las líneas del cuerpo en una gracia púdica. En el tipo griego la Virgen aparece sentada; en el sirio ambos personajes están de pie, uno al lado de otro. Hay una Anunciación muy parecida a la de Gerona en el Evangelio de Florencia (códice siríaco núm. 33

de la Biblioteca Nacional), con Gabriel a la izquierda, Virgen a la derecha, e incluso lleva el ángel la varita y el nimbo. Este tipo siríaco, que se mantiene inalterable en Occidente, aparece ya formado en los manuscritos y en los frescos de Capadocia, como los de Toqalé, Gueuremé y Balleq-Klissé. Otros ejemplos de este tipo, que de la miniatura pasaron al relieve, se encuentran en dos bellos códices del siglo XII, en los *Epitomes de San Cipriano* (Bibliothèque Nationale, codex latinus 1,654, fol. 1, vuelto; y en el códice latino núm. 13,013, fol. 29, vuelto, de la misma biblioteca).

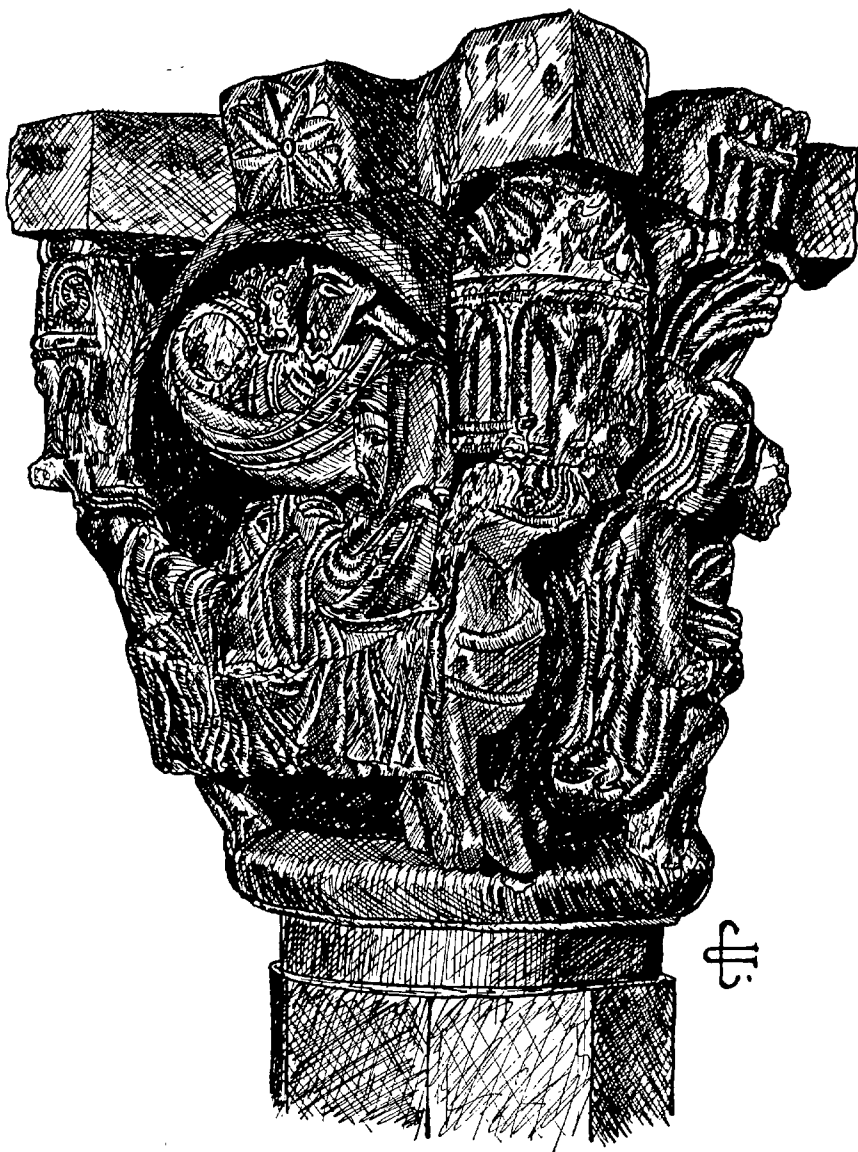
Mateo y Lucas son quienes dan más detalles, y de ellos deriva generalmente la iconografía, aunque se fué complicando con accesorios, como la estancia donde se desarrolla, y se dejó influir a veces por adiciones no canónicas, como la llamada «sierva de María». Todo el ciclo del Nuevo Testamento es mucho más claro; en lugar de figuras hay que ver parábolas, esto en cuanto a lo simbólico, pues cuando se alude a misterios por lo general no es posible el comentario. La escena recuerda al creyente un hecho básico para la obra de la Redención y el papel que en ella desempeñó la Virgen. Es la declaración del misterio de la Encarnación, comunicada a María y después a José: aunque no fuese absolutamente necesario, no era digno que María lo ignorase; y convenía que fuese testigo de la gran maravilla. Las palabras de san Gabriel (especialmente según Lucas) significan que había llegado la hora de cumplirse los anuncios de los profetas, e informan de la naturaleza de Cristo y de María, así como de su estado, virginidad inmaculada y demás condiciones. También se pone a María en este caso como ejemplo excelso de mujer cristiana y de acatamiento absoluto de la voluntad de Dios cuando responde: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra».

Este consentimiento previo a la Encarnación precisaba para la unión hipostática de María con el Verbo, pues si hemos de considerar ésta como especie de matrimonio espiritual que el Verbo contrae, era preciso el libérrimo consentimiento de ambas partes. Además de esta razón teológica, era conveniente que si la Humanidad se había perdido por el libre consentimiento de una mujer que atendió a las palabras del ángel del mal, se redimiera por el libre consentimiento de otra que acatase las de Dios puestas en boca de Gabriel. Por ello este relieve es la antítesis absoluta del que

representa la caída de Eva. Además, para el creyente siempre resuena en este capitel el eco de la salutación de Gabriel: «Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres», repetida después por voces infinitas en boca de todos los cristianos y que él mismo acaso recitaba en aquellos momentos.

La Natividad (Mt. 1, 18-25. Lc. 2, 1-21. Ala Sur, capitel 9, ext. lado D).— Se representa como en las pinturas de frontales y algunas miniaturas: la Virgen, en el lecho y cubierta por paños de pliegues muy vivos y complicados, ocupa casi todo el espacio; san José, pegado a los pies del lecho y de espaldas a la Virgen, mira ya al interior del claustro; el fondo es plano, en el centro, pequeñito, el Niño en el pesebre, calentado por las cabezas del buey y del asno. El tipo griego no llegó a la Edad Media; representaba a la Virgen recostada y hasta sentada, alegre y con el Niño en los brazos, sin rastro del dolor del parto. En cambio el tipo sirio la figura fatigada y dulce, queriendo así enternecer el corazón del fiel; el aspecto es menos noble, pero más humano, aunque está en contra del dogma. Para conciliar con éste la expresión de dolor físico, Messarites, comentador griego de fines del siglo XII afirma: «La Virgen aparenta la expresión de una mujer que acaba de sufrir, aunque se haya librado del dolor, para que no pudiera sorprenderse la Encarnación» (véase Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, París 1916, pág. 100). En el tipo sirio, al que pertenece la Natividad de Gerona, lo mismo que su hermana de San Cugat, san José aparece siempre como dormitando a la izquierda del lecho. Esta disposición tan sencilla es la simplificación de otra originaria demasiado compleja, donde cabían la gruta, el Niño, representado dos veces, una acostado y otra lavado por las mujeres prudentes, a veces los pastores llegando de la montaña y en ocasiones hasta los Magos por el otro lado, lo que dispersa en exceso la atención.

Consecuencia y realización de la Encarnación, ningún simbolismo hay en esta escena de claridad meridiana, preparada por todo el Antiguo Testamento y las primeras palabras del Nuevo. Recordaba al creyente, simplemente, el nacimiento de Jesús, alegre y tierno. Además el capitel es nueva lección de humildad, evocando el nacimiento del Hijo de Dios en una pobrísima cueva; también mensaje de concordia y amor, ¿no están presentes al mirarlo las palabras de la milicia celestial cuando



Capitel del ciclo de la Natividad en el claustro de San Pedro de Galligans (Gerona). Obsérvese que el lecho de la Virgen tiene forma de caballo por confusión con la Adoración de los Magos, dos de los cuales son visibles a la derecha del grabado.



Adán y Eva se esconden de la presencia del Señor después de pecar.



Epulón y su esposa sentados en la mesa y servidos por un criado.

LÁMINA IX

LIBRERIA
BARCELONA



Exposición del cadáver del rico Epulón.



Escena monástica.

cantaban «Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad»?

Presentación de Jesús en el templo (Lc. 2, 22-39. Ala Sur, capitel 4 int., lados B, C y D). — Para seguir la ilación histórica hay que abandonar de momento el capitel de la Natividad para volver a aquél en cuyo lado A habíamos descrito a Moisés con las Tablas. La Presentación comienza en B con María cogida del brazo de san José, como apurada, con una viveza que parece extraña en un capitel románico, pues muestra claramente mezcla de la emoción, temor y alegría que siente toda madre al presenciar los actos importantes de su hijo. San José está ya en C, con cuatro palomos o tórtolas de ofrenda; delante de él un personaje con Jesús en los brazos, que presenta sobre el ara del ángulo CD, al otro lado de la cual, ya en D, está el sacerdote; pero desgraciadamente gran parte de este personaje, del sacerdote, ara y toda la figura de Jesús, han desaparecido con un gran fragmento desprendido de la piedra. Volando en la parte central superior de C aparece un ángel en violento escorzo.

La escena típica comprende a la Virgen que entrega el Niño a Simeón, en lo que no concuerda con el capitel de Gerona; tampoco en el número de palomas, que no son las dos que indica el Evangelio, sino las cuatro del Rachat, como en San Cugat; en la colocación tradicional san José debe de estar detrás de la Virgen y no delante. Falta la profetisa Ana, que frecuentemente aparece detrás de Simeón. Este modelo originario, a veces con la variante de Simeón con el Niño en las manos, es completamente oriental. Pero ya en una vidriera del siglo XII (Mâle, *Art Religieuse du XII^{me} Siècle*, pág. 123, fig. 105) aparecen detrás de la Virgen dos acompañantes con cirios encendidos por influencia litúrgica de la fiesta de la Candelera. Los cirios representan al propio Jesús: el cirio es la humanidad y la llama la divinidad (Honorius de Autun, *Gemma Animae*, Patrol. t. CLXXII, col. 649). El capitel de Gerona no ha sabido comprender la añadidura de estos personajes, y ha supuesto que uno de ellos debía entregar el Niño; tampoco es común el ángel volando. Es por tanto un tipo muy personal y vacilante, hijo de un defectuoso conocimiento del tema.

Tratándose de Jesús y María era innecesaria la purificación de la madre y la consagración del primogénito al Señor. Pero por humildad y ejem-

plo de obediencia a la Ley mosaica así lo hicieron, y también se sometió a la circuncisión. Nueva muestra de pobreza y humildad es la ofrenda de las tórtolas, holocausto de pobres, pues los ricos debían llevar una tórtola o palomino y un cordero de un año. Además del doble ejemplo de modestia que dió Jesús sometándose sumisamente a la Ley y presentándose como pobre, está presente en la escena el cántico del sacerdote Simeón, que había recibido promesa de Dios de que no moriría sin ver al Mesías: iluminado, profetiza en el cántico, y en esa «plegaria de la tarde se su vida» (era muy anciano), declara el destino y misión de Jesús, dice que El nos trae cuatro dones: paz, luz, salud y gloria; y anuncia el primero de los Siete Dolores de María. Acompaña a la historia las alabanzas de Ana la profetisa.

La adoración de los Reyes (Mt. 2, 1-12. Ala Sur, capitel 9 ext., lados A y B). — Nuevamente debemos volver al capitel que antes nos ocupaba. Es de los mejores: un derroche de técnica y expresión, sólo comparable con lo mejor de los frisos historiados. En A y B, la adoración de los Magos; los oferentes están en A y la Virgen con el Niño en B; el Mago más próximo ocupa el ángulo y aparece casi arrodillado. La Virgen, de frente, está concebida como Theotocos, pero muy viva y sin demasiado hieratismo; semeja volver ligeramente la cabeza con mohín dulce; el Niño se le escapa del regazo, con gesto vivo y naturalista, para recoger la ofrenda. Los Magos se tocan con coronas. En lugar de torres, las cuatro esquinas tienen denticulos que apean en difícil postura cuatro pequeños monstruos, vueltos de espaldas, los llamaremos hombres-ranas para distinguirlos de algún modo.

La fórmula griega de la adoración es mucho más natural, pues la Virgen está sentada de perfil con el Niño sobre las rodillas, que tiende las manos hacia los visitantes, mientras la Virgen parece recibirlos; los Magos llevan gorros frigios, como los sacerdotes de Mithra. En cambio el tipo sirio, el de Gerona, es mucho más grandioso y solemne; fué el que perduró durante la Edad Media. La Virgen está de frente, como Theotocos, Madre e Hijo encerrados en sí mismos parecen abstraídos de lo que sucede alrededor; a lo más, el Niño alarga la mano. Los Magos llevan el mismo vestido de los griegos, pero con barbas y coronas a partir del xi. La fórmula helenística murió con el arte carolingio. La siria se difundió con los manuscritos orientales, como el siríaco de la Biblioteca Nacional de París

(add. 7169, fol. 8 vuelto), o el *Leccionario* de Saint Bertin, de la misma biblioteca (latino 819, fol. 21 vuelto). La variante es que el primer Mago que se arrodilla es también oriental y la encontramos ya en una de las preciosas ampollas de Monza.

El simbolismo es el reconocimiento de la divinidad de Cristo por los gentiles. En realidad no sabemos si fueron reyes, si fueron tres, ni sus nombres ni la fecha de su visita; tradiciones y leyendas piadosas han acumulado posteriormente todos esos datos. Basándose en la orden de Herodes de matar a todos los niños menores de dos años, el tiempo transcurrido para la presentación en el templo y otras circunstancias, los comentaristas están de acuerdo en que no sucedió el 6 de enero, y no se celebraba la Epifanía en esta fecha durante los primeros tiempos de la Iglesia, sino el 25 de diciembre. Tampoco se les consideró reyes al principio, pues es dato cronológico importantísimo que las primeras representaciones llevan siempre gorro frigio en lugar de coronas; la dignidad real debió atribuirseles después del siglo vi. «Magos» debe entenderse en sentido de «sabios» dedicados acaso al estudio de la Astronomía: la tradición occidental fijó el número de tres, aunque aparece un caso de cuatro y otro de uno. Los nombres, algo modificados, se encuentran por vez primera en un código de la Biblioteca de París, de los siglos vii o viii, y los actuales los dió Agnelo en el ix. Aparte del simbolismo principal, la visita de los Magos es una invitación más a los actos del culto y a la humildad de la inteligencia, pues siendo sabios adoraron humildemente al Niño. En cuanto a los dones, fué el español Juvencio (330) el primero que dió una interpretación: *Thus, aurum, myrram regique hominique deoque* (Incienso, oro y mirra, al rey, al hombre, al Dios). La ofrenda del oro es como rey del universo; incienso, como verdadero Dios; mirra, creyendo en su humanidad. En la vida el oro representa las limosnas; el incienso, la oración; la mirra, los sufrimientos y la mortificación. En su profesión el sacerdote ofrece oro haciendo voto de pobreza, mirra con el de castidad, incienso con el de obediencia.

La huida a Egipto (Mt. 2, 1-3-15. Ala Sur, capitel 3 int., toda la cara A y parte de las B y C).— El espacio libre de B y toda la cara A están ocupadas por la huida a Egipto; en A una mujer que da la espalda a la escena por pertenecer a la degollación de los inocentes. La Virgen con el Niño va montada sobre el pollino del que tira san José,

con el hato en la vara apoyada sobre el hombro, ya en la cara C. Todo el capitel es muy fino y detallado de ejecución, y muy preciosista el conjunto de la escena.

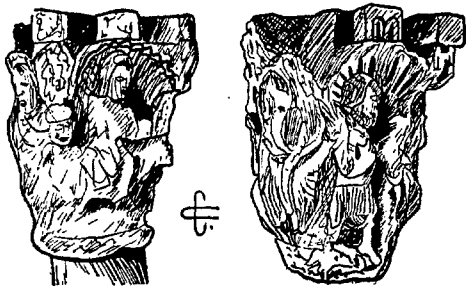
En ella influyeron mucho los Apócrifos. Es tan extenso su comentario, que preferimos aconsejar al lector la bibliografía existente y un trabajo nuestro donde abordamos el tema con mayor extensión.



La perspectiva, la composición, el detalle y tantas cosas más de los relieves románicos tienen sus precedentes más remotos en la plástica mesopotámica, que influyó sobre los primeros miniaturistas cristianos de Oriente. Reproducimos un relieve asirio que diríase antepasado remoto de la Huida a Egipto.

jo nuestro donde abordamos el tema con mayor extensión. (*Iconografía de la portada de Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt, en publicación para el Boletín de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*). Sólo diremos que la composición tiene precedentes remotísimos en el arte mesopotámico —naturalmente que sin carácter sagra-

do—, que es muy antigua y que para su estudio conviene tener muy en cuenta el *Hortus Deliciarum*. En Gerona aparece con el máximo de pureza evangélica y el mínimo de complicación, sin el ángel (a veces dos), estrella, siervo de José ni árbol milagroso. Los textos dicen que después de marcharse los Magos, el ángel del Señor apareció en sueños a José y le ordenó que tomase a la Madre y el Niño y los llevara a Egipto, pues Herodes le buscaba para matarle. Hizolo así José. El relieve significa el cumplimiento de la profecía de Oseas: «Yo llamaré de Egipto a mi hijo»; y la obediencia de José, que sin vacilar puso en práctica un penoso mandato, de oscura comprensión para él; también humildad, al resignarse el propio Dios a escapar como cualquier fugitivo.



Dos ángulos del capitel de la Huida a Egipto.

La degollación de los inocentes (Mt. 2, 16-18. Ala Sur, capitel 3 int., lados C, D y parte de A y B).—Capitel con torres y hornacinas de veneras.

En C, a la izquierda, Herodes —sentado en un sillón exactamente igual a los otros del claustro—, mira a un soldado que degüella a un niño que levanta en el aire por los pies; en el suelo, entre ambos, una cabeza cortada; en B hay otro guerrero, detrás de Herodes; en D existe un tercero dirigiéndose a dos mujeres veladas, que aunque muy rotas se adivina que debieron tener niños en los brazos. Los guerreros visten cotas de bronce que les cubren incluso la cabeza, típicas del siglo XII. Irritado Herodes por la burla de los Magos, mandó degollar a todos los niños de Belén y su comarca que contasen menos de dos años. Cumpliéndose así la profecía de Jeremías y aparecieron las primeras víctimas de la fe, pues como mártires los venera la Iglesia.

VIDA PUBLICA DE JESUS

Escasamente representada en Gerona; para colmo, la primera escena alude sólo de manera indirecta, ya que es una simple muestra de las muchas parábolas de Jesús.

Parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón (Lc. 16, 19-31. Ala Sur, capitel 10 int.)—En C escena magnífica y bien conservada del banquete del rico, que se sienta con su mujer a la mesa ostentosamente vestido; a la izquierda un servidor trae nuevos manjares. En D está el pobre Lázaro muerto, al que aun lamen sus llagas los perros; dos ángeles de grandes alas elevan su alma infantil; es conmovedora esta escena de piadoso recogimiento en medio de esa muerte en la miseria. En cambio en B está la muerte de Epulón, cuyo cadáver, muy arreglado y bien vestido, hermoso en su póstuma vanidad, rodean diversas figuras, muchas rotas, dando impresión de entierro de categoría. En A se ve a Abraham entronizado como Pantocrátor con el alma niña de Lázaro sobre las rodillas. La disposición es exactamente la misma de un capitel de San Cugat, aunque éste varía en detalles de ejecución y es de mejor calidad. El tema se repitió mucho en el románico: se



Detalle de la muerte del pobre Lázaro, en el capitel que representa su historia y la del rico Epulón

encuentra en el pórtico de Moissac. En el códice latino núm. 833 (folio 135 vuelto) de la Biblioteca Nacional de París, se representa a Abraham, tocado, con el alma de Lázaro en brazos, detalles paralelos a Moissac en número y disposición de figuras, etc., que corresponden bien con el capitel de Gerona, aunque con Lázaro completamente tendido y finuras de talla y transparencias de que carece nuestro capitel. La representación del Limbo con la figura de Abraham con una o varias almas en forma de niños recién nacidos y sin sexo, sentados en las piernas del Patriarca, hizo fortuna y pasó al gótico, donde Abraham mantiene entre sus brazos un amplio paño con varios elegidos (relieve de la Catedral de Bourges; puerta lateral de la de Reims).

Epulón era un inhumano rico opulento; a su puerta vivía Lázaro, un pobre que anhelaba las migajas de su mesa sin que nadie se compadeciera de él; y los perros, ávidos, lamían sus heridas y devoraban lo que arrojaban de la mesa. Ambos murieron y Epulón fué al Infierno; Lázaro, al Seno de Abraham, con los justos de la Antigua Ley. Epulón le pidió que enviara a Lázaro para que mojase con el dedo la punta de su lengua abrasada por las llamas. Abraham le recordó que en vida recibió bienes y Lázaro males, y además que después de la muerte existe un abismo insalvable entre justos y pecadores. Cuando Epulón dice que al menos le envíe a sus hermanos para advertirles de la suerte que les amenaza en el otro mundo, Abraham le contesta que tampoco puede hacerlo, y que ellos, en su contumacia, ni aunque resucitaran los muertos obedecerían la Ley ni harían penitencia. El simbolismo como alusión a las postrimerías del alma, es claro; es además una exhortación al ejercicio de la caridad, reprobación del eterno poderoso inhumano que olvida al desdichado; recuerdo de la recompensa del justo pobre por su bondad, no por riquezas que para nada le servirán después de la muerte. También es evocación de la obstinación en el pecado, que es inútil tratar enderezar con maravillas, pues en este caso la incredulidad no viene de ignorancia, sino de no querer resistir las pasiones.

Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (Mt. 21, 1-16; Mc. 11, 1-10; Lc. 19, 29-44; Ioh. 12, 12-19. Ala Sur, capitel 6 int.)—En A un hombre pone las manos sobre otro que queda detrás del pollino que monta Jesús; éste, bendiciendo, se ve claramente en B; su talla es finísima. Otro hombre va delante de la misma cabeza del asno, que está rota, y otro parece

conducir al animal. En C hay una figura muy rota que tiende su capa al paso de Jesús. D contiene una serie de personajes que le acompañan o reciben, y al final, detrás de las espaldas de la primera figura que hemos descrito, aparecen las puertas de Jerusalén.

Esta escena, aunque se haya situado en la vida pública de Jesús, en realidad abre el ciclo de la Pasión. La fórmula helenística se encuentra en los sarcófagos: Jesús avanza en su montura, un adolescente arroja su capa bajo sus pies; otro, subido sobre un árbol, parece arrancar ramas, y en ocasiones un apóstol marcha inmediatamente detrás de Cristo, siguiendo después la comitiva (más detalles en Rohault de Fleury, *Les Évangiles*, t. II, pl. LXX, fig.; y Mâle, obra citada, pág. 73 y siguientes). En un sarcófago de Letrán hay dos muchachos arrojando capas; este hecho, no precisado en los Evangelios, quizá proceda del apócrifo de Nicomedes (publicado por Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1853, pág. 210) en opinión de Millet (obra citada, pág. 280 y siguientes), cuya expresión οἱ παῖδες τῶν Ἑβραίων se ha interpretado literalmente («los niños de los hebreos llevaban ramos en sus manos y extendían sus vestidos»). Representación espléndida la hay en el friso de Saint-Gilles (Provenza); a veces se complica con árboles, la puerta y hasta la ciudad de Jerusalén, como pasa en Gerona.

Al llegar Jesús al lugar de Betfagé («lugar o casa de higos», por los muchos que allí había), envió a dos de sus discípulos diciéndoles que al entrar encontrarían una borrica atada y un pollino que aun no había montado nadie: les indicó que se los trajeran, como así hicieron; la borrica fué necesaria por estar el pollino acostumbrado a su compañía. Los Apóstoles aparejaron sus vestidos sobre el pollino, y así entró Jesús en Jerusalén, entre las aclamaciones de la multitud que le recibió con ramos y palmas. Además de la alegría de la fiesta, la representación alude a las multitudes de gentes en torno del Señor, así como que todo predica su gloria, pues cuando los fariseos le pidieron que amonestara a sus discípulos por el griterío que armaban, les contestó: «En verdad os digo que, si éstos callaren, las mismas piedras darán voces». El capitel mantiene siempre vivo el canto con que le acogió el pueblo «Hosanna, bendito sea el que viene en nombre del Señor, el Rey de Israel», palabra jubilosa, aunque algo cambiada de significado en la Liturgia, que había de ser muy familiar al fiel.

PASION Y MUERTE DE JESUS

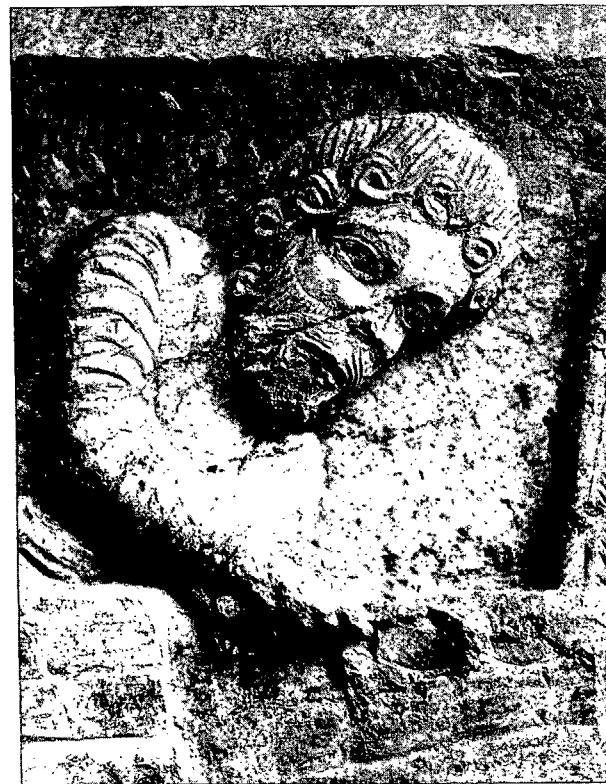
Jesús lava los pies a sus discípulos (Ioh. 13, 4-15. Ala Sur, capitel 7 int.)—En A Jesús lavando los pies a un discípulo. Todo el resto del capitel se desarrolla como un friso ininterrumpido con Apóstoles en diferentes actitudes, sumando diez figuras en total, entre las que contemplan, aguardan turno y dos que sentados se secan los pies. Aparecen los sillones que ya conocemos. Ello hace pensar que el artista ha eliminado ya a Judas con inexacta precipitación.

La figura de Jesús aparece siempre en el claustro barbada y solemne. El Cristo griego no llega a los 30 años, es un joven imberbe, casi adolescente; los griegos de Asia Menor nunca le pusieron cabellos largos; en Alejandría, cortos. La figura de Cristo viste el *himation* griego, no la toga romana, se inspira en una especie de Orfeo calmando las bestias feroces a los acordes de su lira. El tipo barbado es plenamente oriental. También en el Lavatorio hay diferencias entre griegos y orientales. Para los primeros Jesús no puede aparecer humillado como un esclavo, sino que de pie, dulce y humilde ante el admirado san Pedro, va a coger el pie que éste le alarga; así aparece en los códices de Richenau de los siglos x y xi. Pero en Occidente no será la fórmula griega la que sobreviva, sino la oriental, donde está san Pedro sentado, los brazos sobre las rodillas, los pies en la palangana; Cristo, doblado o medio arrodillado, se los va a coger en presencia de los sorprendidos Apóstoles. Es una escena de realismo absoluto; así aparece en una miniatura del manuscrito de Rossano. Idéntica es la de Gerona.

El significado simbólico de esta conocida escena es múltiple. De una parte, la admiración de san Pedro cuando se resiste a que el Maestro le lave y las palabras de éste, diciéndole que si no se los lavara no tendría parte con él, es señal de que sin la limpieza previa (del alma) no puede el hombre acercarse a la Eucaristía. Por cierto que la sucesión de los hechos respecto a la Cena ha suscitado alguna discusión, aunque se admite que la institución del Sacramento es posterior al Lavatorio, figura de la pureza necesaria para recibirlo. Además, el pasaje recuerda la fe y sumisión que debe de tener el cristiano, como Jesús mismo lo declaró a Pedro cuando éste le dice: «Lo que yo hago, tú no lo entiendes ahora; lo entenderás después», lo que quiere decir que el hombre debe de acatar sumisamente las decisiones de Dios, cuyos pensamientos no puede entender ni medir con



Detalle de Adán comiendo el fruto prohibido.



Detalle de Noé trabajando en el banco de carpintero, durante la construcción del arca.

LÁMINA XI





Cabeza de Jacob en la escena de derramar aceite sobre el ara.



Cabeza de Rebeca, detalle de la escena de un friso en que comunica a su padre, Labán, la noticia de haber encontrado a Jacob.

los humanos, ni creer que los caminos de Dios son los suyos propios. Es además una lección de amor y humildad, enseñanza siempre muy necesaria y casi siempre desatendida por los fieles.

Jesús desciende al Limbo (Credo; Evangelio apócrifo de Nicodemo. Pilar II, frisos B y principio del C). — En B tres ángeles a la izquierda; en el centro está Jesús que desciende al Limbo y quebranta sus puertas con una especie de palo o lanza; en el suelo aparecen unos animales, acaso perros, muy mal conservados. Las puertas derribadas son de puro estilo románico, con sus herrajes marcados con todo detalle (recuerdan las puertas esculpidas en los frisos del claustro de Elna). Jesús da la mano a Adán, que sale del Limbo ya en el capitel de la esquina correspondiente (el n.º 3). Le siguen varios personajes de la Antigua Ley (en el principio de C.)

El descenso al Limbo — *Anastasis* en griego —, se representa tarde en Occidente, en el siglo XII y bajo forma bizantina, aunque no sería extraño que en Oriente apareciera pronto y que incluso figurara en el *Martyrium* de Constantino en Jerusalén (*Römische Quartalschrift*, 1906, pág. 125). En el siglo VI estaba ya plenamente admitida en arte, como prueban las columnas esculpidas del cimborio de San Marcos de Venecia. En Occidente se tomó el tema de la forma en que lo representaron los bizantinos en San Lucas de Fócida, en Daphni, Torcello o San Marcos de Venecia. Cristo atraviesa la muerte llevando la cruz como estandarte, rompe las puertas y coge de la mano a Adán, al que saca a la luz seguido por Eva. Satanás y las puertas del Infierno caen a sus pies. Todo rebosa la inmensa grandeza bizantina. Un mosaico de Torcello imitó la escena, ya en el siglo XII, en la catedral de Mans; Satán cae bajo las plantas de Jesús, y las almas a quienes los diablos intentan retener, alargan suplicantes sus manos hacia El. Como se ve, el relieve de Gerona está muy simplificado.

No aparece descrita esta escena en los Evangelios canónicos, sino que se encuentra en el apócrifo de Nicodemo. El Credo, redactado en el siglo IV en el Concilio de Nicea, también afirma el pasaje. Representa el fruto de la Redención, cuando Jesús quebranta las puertas de la muerte y del Infierno y libera a los patriarcas, profetas y justos en general que habían estado esperando ese momento; es también símbolo de la apertura de los Cielos para la Humanidad en general.

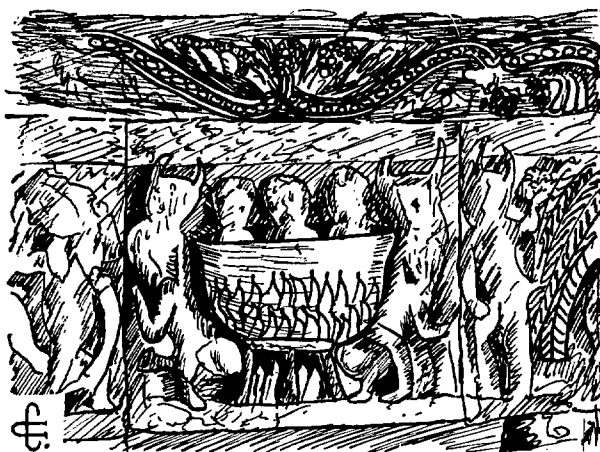
El Infierno (Pilar II, parte de C y todo el D). — A continuación de la escena anterior y sobre un fondo de llamas. A la izquierda un ángel ata

los brazos a las espaldas, a un condenado; a la derecha y un poco más arriba otro ángel pisotea a otro condenado mientras le señala el Cielo, recordándole acaso lo que ha perdido. Deben de considerarse como almas pecadoras precipitadas en el Infierno, pues la escena es como la puerta del Averno que se describe a continuación; el Limbo, colocado aun antes, venía a ser en el orden de ideas del artista medieval, como una antesala privilegiada, como confirma la Divina Comedia, cuyo autor debió de inspirarse en escenas por este estilo. Seguidamente una figura masculina en pie con los brazos

en jarras, acaso Lucifer. Luego dos figuras apuñalándose, también en pie, representación de un pecado o quizás un suplicio. Al final de C y en el capitel 4 empieza una serie de mujeres desnudas, entre llamas, a las que



Alegoría de la lujuria: mujeres torturadas en el Infierno por reptiles inmundos.



Las torturas del Infierno: la caldera de Pedro Botero, cuyo fuego alimentan los demonios arrojando a él otros condenados.

chupan los senos repugnantes serpientes, castigo de la lujuria muy difundido en la iconografía románica. Hay tres mujeres, la última en D. En este mismo lado hay otros tantos diablos que tienen una serie de condenados puestos a hervir en la popular caldera de Pedro Botero, cuyo

fuego alimentan los demonios con otros condenados que arrojan violentamente a las llamas.

No corresponde esta escena a la clara traducción plástica de ningún lugar de las santas Escrituras, antes bien, tiene un marcadísimo sabor popular, como la caldera de Pedro Botero, que hace que el dogma del Infierno se represente de una manera un tanto pintoresca, muy accesible a las mentes ingenuas del pueblo que lo contemplaba. En los primeros libros no se alude directamente al Infierno; ni el *Pentateuco*, ni el *Libro de Josué*, de los *Jueces* o de los *Reyes* hablan claramente, aunque afirman sin lugar a dudas la responsabilidad personal ante Jehová y las esperanzas mesiánicas, así como el castigo de los réprobos. En los *Proverbios* aparecen alusiones al destino de justos e injustos (por ejemplo, 11, 4); también en las palabras de los profetas, *Isaías* y *Daniel* especialmente; así mismo en san Juan cuando predice la ira divina y el fuego a que es condenado el árbol infructuoso.

El resumen más vigoroso de estas enseñanzas está en san Marcos (9, 42) y san Mateo (17, 8); la misma parábola de Lázaro y Epulón alude al Infierno (Lc. 16, 19); y en otros lugares, como la parábola de la cizaña (Mt. 13, 24), de la pesca (Mt. 13, 47), de las vírgenes locas y prudentes (Mt. 25, 1), en el discurso escatológico de san Mateo (capítulos 24 y 25), y en una infinita serie de pasajes que sería interminable enumerar. Pero si bien las citas son frecuentes y hablan de fuego y de tormentos, no caen en la puerilidad de describir genios con cuernos y patas de macho cabrío, ni calderas, ni tridentes, ni otros raros seres y artefactos. Los Padres tampoco hablan tan gráficamente de ellos, sino de *flamae sempiternae*, *ignis aeternus*, *tormenta sine fine*, etc., que fueron aprovechados por la imaginación popular para traducirlos a un lenguaje de formas que, como el de los tridentes y diablos, proceden de la mitología clásica, de los faunos y silenos sobre todo, cuyo simbolismo de fuerzas naturales convirtieron en pecaminosas y unieron a un recuerdo de la idolatría pagana, y que por tanto eran mirados en el cristianismo como espíritus del mal. El Infierno se sintetiza en unos cuantos pecados, el crimen y la lujuria al parecer, y un par de suplicios, que son como un esquema simplista del Infierno dantesco, que por cierto no se escribió mucho después de terminado el claustro de Gerona, que en orden a ideas no debía ser muy diferente del material cultural que utilizó el Dante.

LA IGLESIA DESPUES DE LA RESURRECCION DE JESUS

Dormición de la Virgen María (Ala Sur, capitel 9 int). — En C aparece ya muerta en el lecho; dos ángeles elevan su alma a las alturas; en B y D apóstoles tristes; en B hay cuatro de ellos y una mujer a su izquierda. En A aparece la figura del Pantocrátor, muy erosionada, por lo que es difícil ver si tenía el alma de la Virgen sobre sus rodillas, representada como figura infantil, aunque parece que así era.

A falta de textos terminantes, la muerte de María promovió desde muy antiguo grandes controversias. Algunos llegaron a dudar y hasta a negar que muriese verdaderamente, como san Epifanio; en el siglo iv existió en Jerusalén la tradición de que subió al cielo sin morir, Jueie pretende poner como testigos de esta tradición a Timoteo, Crisipo e Hysiquio, presbíteros de la iglesia de Jerusalén; otros, como Virdia, Guastalla, Pennechi y Arnaldí, han insistido modernamente en lo mismo. Pero la verdadera doctrina de la Iglesia es que la Virgen murió, aunque en condiciones muy especiales, lo que se tenía por teológicamente certísimo y se ha fijado con la definición del dogma de la Asunción, proclamado después de escrito el primer borrador de este trabajo. Tal fué el sentir de los artistas románicos, sin que conozcamos ninguna excepción. Tenían a mano las autoridades de san Agustín, san Juan Damasceno, san Andrés de Creta, san Juan de Tesalónica, Miguel Glycas, Nicolás Cabasilas, etc. Aunque no se pueda citar pasaje especial en la Sagrada Escritura, pues como dice san Epifanio, aunque nada dicen de ello, puede verse una inspiración en numerosos escritos y sermones de los Padres. Así, san Juan, arzobispo de Tesalónica, dice: «María, totalmente gloriosa y Virgen Madre de Dios, pasado ya cierto tiempo desde que los Apóstoles, por mandato del Espíritu Santo, se habían extendido por todo el mundo para predicar el Evangelio, abandonó la tierra con muerte natural». Añade Nicolás Cabasilas: «Convenía que esta santísima alma se separara de su sacratísimo cuerpo... El cuerpo que descansó un poco en la tierra, él mismo se ausentó. Porque convenía que su cuerpo pasara por todas las etapas por las que pasó el Salvador y resplandeciera entre los vivos y muertos, y en todos santificara la naturaleza y de nuevo recibiera el conveniente lugar». Esto aclara la lección de la iconografía; en cuanto a su espíritu, dice san Ambrosio: «Ningún escrito, ni ninguna historia enseña que María salió de esta vida por padecer muerte corporal violenta; pues no el alma, sino el cuerpo, es traspasado por es-

pada natural». Además, los Padres y los comentaristas afirman que no sólo la Virgen no padeció dolor, sino que se durmió extáticamente; muriendo de amor, ante el deseo anhelante de contemplación de las cosas divinas. Así lo afirman san Jerónimo, Guerrico, san Alberto y otros muchos. En cuanto a la edad en que se la representa, en el románico suele aparecer con la misma en que se la figura en todos los pasajes de este estilo. Opiniones encontradas colocan su muerte entre los tres y los quince años después de la Ascensión. Pero en el románico siempre está joven, no hay en ella expresión de dolor, como sucedería en el naturalismo gótico y renacentista, ni verdadera tristeza en los Apóstoles, pues el hecho en sí era gozoso y no doloroso. Ella se adormece serena y extática, y los discípulos la rodean severos, como en un acto solemne del culto. Aparte de todo eso, para el creyente la escena era modelo perfecto de la muerte ideal del cristiano, que debe esforzarse sea lo más pura y limpia posible, lo más próxima posible a la suya.

CAPITELES FIGURADOS

Este capítulo comprende capiteles y frisos que contienen total o parcialmente seres animados o sus órganos. En sentido amplio entran los híbridos y fabulosos; pero siempre con la condición de que no aludan a una historia escrita especial, como las Sagradas Escrituras o un acontecimiento histórico o biográfico definido.

HOMBRES

Con el sentido amplio y arbitrario que imponen todas las sistematizaciones, aludimos aquí a los relieves que, excluidos los historiados, contengan seres humanos, solos o en composición con otros.

Construcción de un claustro (Pilar XI, lados B y D).—En B, unos personajes vestidos de peones transportan agua. El de la izquierda va solo, inclinado bajo el peso de un recipiente globular sobre el hombro derecho. Los dos de delante transportan por medio de palos, a modo de angarillas, una gran cuba cilíndrica de madera con abrazaderas de hierro y al parecer tapadera con asa. Muy bien observado el esfuerzo penoso, el movimiento vivo y hasta cierta complicación en los plegados de sus sencillos ropajes; algunas partes (caras) están maltratadas por la erosión. En C temas florales, pero a la derecha comienza la escena de D. Hay una columna sobre base ática que sostiene capitel corintio y éste a su vez un ele-

mento arquitectónico como los que en los ángulos de los capiteles verdaderos reciben el nombre de «torres»; la parte superior parece cubierta por una especie de cúpula con tejas escamiformes. La columna apoya un arco con hornacina en el fondo que alberga una figura de sacerdote; el arco termina por la derecha en torre, pero en lugar de fuste hay un personaje, más bajo que los demás, que lleva un báculo en las manos y que corresponde a la misma esquina. Advirtamos que lo descrito ocupa la derecha de C y el lado correspondiente del capitel 4, que sólo se diferencia por la forma de su masa, no por la decoración. D continúa la escena; en la cara correspondiente del capitel 4 aparece la figura de un obispo bendiciendo y delante una figura que le lleva el báculo, también bajo hornacina, que enlaza sobre el anterior encima la figura citada de la esquina. Por el lado D termina en otra columnita y torre igual a la ya citada. El obispo se dirige a los obreros del friso D. Son dos, sentados en taburetes bajos y opuestos simétricamente, cada uno trabaja un sillar de caras rectangulares. En el triángulo que dejan libre sus espaldas divergentes hay dos hojas de acanto, abiertas como alas, de las que pende una larga y hermosa piña, muy diferente de las otras del claustro.

La escena ha llamado mucho la atención, especialmente el obispo, que originó una pequeña polémica. Berteaux se basó en su mitra para fechar el claustro. Dice que: «Una parte del claustro de la catedral es sin duda anterior al claustro de San Pedro (de Galligans) a juzgar por un detalle de indumentaria muy exacto. Uno de los frisos del claustro representa picapedreros que trabajan en presencia de un obispo: éste lleva la mitra de dos puntas del siglo XII. En uno de los capiteles de San Pedro, un obispo, que aparece en medio de un círculo de animales fantásticos tiene la mitra triangular adoptada hacia fines de este siglo». Por el contrario, Puig y Cadafalch duda de si el artista representó una mitra bicornie o si se trata de un efecto de perspectiva; tampoco cree concluyente el detalle, pues los obispos de las laudas sepulcrales del claustro de Elna (fines del XII y principios del XIII) llevan también mitra bicornie.

Pijoán afirma que Porter interpretó los relieves como la construcción del arca y el trasiego del vino en la historia de Noé, sin percatarse del obispo que vigila la obra; todo por el prejuicio de no admitir que escenas tan vulgares puedan decorar un claustro. No recordamos dichas afirmaciones en la obra del investigador americano, y por una serie de circunstan-

cias aparece el presente trabajo sin que hayamos podido comprobarlos. Lamberto Font dice que es «un friso en el que se representa el obispo acompañado de dos personajes, el primero de los cuales sostiene el báculo, bendiciendo a dos canteros que tallan la piedra; en el lado opuesto del mismo pilar se representan tres obreros transportando agua». Estamos conformes con ello y sólo añadimos que mucho sospechamos que ambas escenas aluden a la construcción del propio claustro, perpetuada así por mandato del obispo o un capricho del artista. Es por tanto la escena más naturalista del conjunto.

Escena de vendimia (Ala Oeste, capitel 9 int.)—Entre una complicadísima teoría de órganos vegetales tantas veces citados, aparecen en A y C dos cabecitas de lobo invertidas y engoladas. En B y D hay otros tantos grupos de dos hombres llevando una portadora de uvas, que precisamente cae debajo de las cabezas engoladas de esas caras. Los cuatro hombres quedan por tanto casi en las cuatro esquinas. Todos los detalles están muy bien cuidados, y las portadoras son de extraordinario realismo y de ejecución apurada. Los hombres y su actitud se parecen mucho a los portadores de agua del pilar antes descrito; son también de un vivo naturalismo. No hay ningún simbolismo, son simple encarnación naturalista de la vida cotidiana. Temas semejantes se encuentran en otros capiteles (portada de Castellón de Farfana, claustro de San Cugat), en miniaturas (iniciales figuradas) y en las representaciones pictóricas y escultóricas de los meses en portadas y en frontales.

Ceremonia religiosa (Pilar III, capitel 5).—Bella teoría de acantos, racimos y bandas perladas en la parte superior; debajo dos monjes sentados en los consabidos sillones; llevan hábitos amplios y la capucha tirada atrás. El de la izquierda toca con la mano la cabeza inclinada del otro. Escena oscurísima que acaso cabría suponer de confesión o alguna ceremonia monacal, algo extraña en una catedral, pese a la vida regular de



Capitel de acantos y cabezas de lobo engoladas con cintas de perlas, con dos hombres transportando un recipiente de uvas.

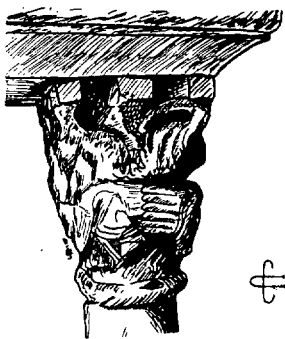
los canónigos, sobre todo por la clase de hábitos que llevan, influencia indudable de los claustros monásticos, donde se introdujeron también los temas de la vida monacal (recuérdese San Cugat). Ultimamente creemos haber concretado que se trata de la acusación reglamentaria de un monje ante el superior.

ESCENAS DE LUCHA

Guerreros (Ala Este, capitel 2 int.) — Floral románico corriente; muy destruido. En C dos guerreros, también muy estropeados, luchando entre sí; el de la izquierda lleva escudo oval grande, y pequeño y circular el de la derecha. Es difícil precisar si es escena de torneo; pero sin quintaescenciás simbolistas puede considerarse como alusión a la vida guerrera de los tiempos, como en tantos claustros y portadas.

Hombres apuñalándose (Ala Oeste, capitel 7 int.) — Es posible que en A hubiera dos aves, hoy mutiladísimas, que mordían las hojas superiores. Arriba, los caulículos de siempre, encerrando los racimos de las esquinas, y formando las volutas; racimos en los centros de las caras y denticulos en la parte superior. En B y D los cuerpos de dos hombres a gatas, grandes, con armaduras; doblándose se reúnen en C. Con expresión violentísima se tiran mutuamente los cabellos cruzando los brazos, mientras, también simétricamente, se hieren con robustas espadas, anchas y cortas. Son muy curiosas sus vestiduras y armamento, muy bien conservadas, y que difieren de todas las demás representadas en el claustro en escenas similares.

Cabe decir lo mismo que del anterior, aunque aquí la lucha sería de infantes; el tipo es relativamente frecuente, en San Cugat hay otro casi

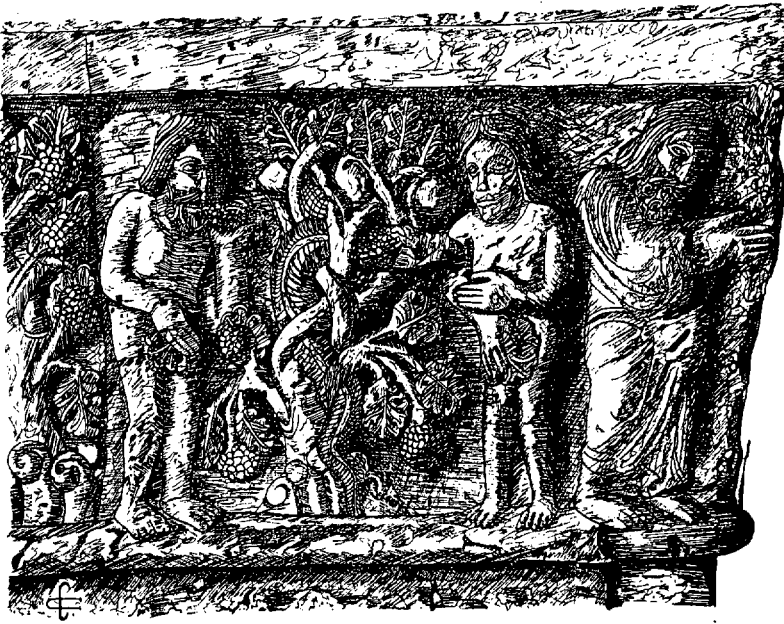


Vista lateral de un capitel con dos luchadores que se atacan con espadas cortas.

exacto. Forzando un poco las cosas puede suponerse una oposición o comparación entre la lucha caballeresca, noble y elegante, del capitel anterior y otra un tanto cruda y villana; también una alusión a la ira y la violencia, que junto con la lujuria es frecuente en el románico. No olvidemos que en el mismo claustro se representa el crimen de Caín, y que entre los condenados del Infierno hay dos apuñalándose mientras se agarran mutuamente por los cabellos; no sería pues disparatada una alusión al pecado de homicidio.

LÁMINA XIII

BIBLIOTECA
BARCELONA



Adán y Eva comen del fruto prohibido. A la derecha está Jehová que forma parte de la escena en que los primeros humanos se ocultan de su presencia después de haber pecado.



Izquierda: Eva surge del costado de Adán dormido (en el grabado falta Jehová).
Derecha: el Señor muestra el árbol del bien y del mal a la primera pareja.

LÁMINA XIV



El sacrificio de Isaac.



A la izquierda, Raquel contemplando cómo Jacob levanta la piedra del pozo, para que beban sus rebaños. En el centro, el reconocimiento y abrazo de ambos personajes. A la derecha, un bello capitel ornamental.

Lucha juglaresca (Ala Oeste, capitel 10 int.)—En C dos hombres agachados haciendo una llave de lucha tipo greco-romana, sin duda un juego juglaresco; notables los cinturones y los finos zapatos puntiagudos. En los dos ángulos de A, muy deteriorados (en contraste con los otros), se ven otros dos hombres de pie, pequeños y vestidos igual, acaso espectadores u otros juglares que esperan el turno de actuar. Caso de representar el capitel de los jinetes la lucha noble, y el anterior el pecaminoso homicidio, éste se referiría a la lucha deportiva, sin más simbolismo.

HOMBRES AISLADOS

Hombres entre plantas (Ala Oeste, capitel 1 int.)—Abajo, en cada esquina, cabeza de lobo invertida; de las bocas salen dos tallos de acanto que se elevan en amplia curva, sin cruzar, para retorcerse y abrirse arriba como volutas. En el centro de cada cara hay un hombre sentado que pasa los brazos por los tallos, agarrándose a ellos.

Hombres entre plantas (Ala Sur, capitel 10 ext.)—Cuatro hombres sentados con las manos apoyadas en las rodillas, y unos entrelazos de cintas perladadas que adquieren formas acorazonadas y un fruto arracimado en el centro.

Tanto éste como el anterior son puramente decorativos. Pero los incluimos aquí por la participación que en ellos tiene la figura humana. La función de estos hombres es ornamental; no forman grupo, son la cuádruple representación simétrica del mismo asunto. Tipo industrialmente difundido en el románico; en San Cugat y en San Pedro de Galligans son muy numerosos. Son los que Jurgis Baltrusaitis llama acertadamente «atlantes». Si algo significan es cuando aparecen unidos a los animales, como veremos más abajo.

ESCENAS DE CAZA O LUCHAS DE HOMBRES CON ANIMALES

Caza de conejos (Ala Norte, capitel 8 int.)—Lazos y acantos como fondo. Tres conejos pasantes con una piñita sobre tallo recto plantado en cada lomo; dos pares parecen morder la parte inferior de un tallo de acanto. En C y B un hombre de pie, muy deteriorado, en actitud de correr o como si persiguiera a uno de los conejos. Estos son muy naturales; es curioso observar que es el animal representado con más naturalidad en el claustro, donde se prodiga bastante, colocándolo incluso en manos de Esaú cuando vuelve de caza. Parece influencia directa del ambiente con-

temporáneo, pues fueron abundantísimos en Gerona. No estamos conformes, al menos en este caso, con los que apoyándose en el *Levítico XI*, que trata de los animales limpios e inmundos, condena al conejo (versículo 5) y la liebre (versículo 6), porque dice que aunque rumían, no tienen pezuña. Es cierto que por la proverbial fecundidad de estos animales se les colocó el sambenito de la lujuria. Pero casi siempre fueron decorativos, como en las diversas especies cerámicas verde-moradas y azules, desde Paterna a Cataluña pasando por Teruel; y en nuestro capitel es una simple escena de bello naturalismo.

Lucha de hombres con una fiera (Ala Oeste, capitel 5 int.)—Corintio y sencillo, de grandes hojas y volutas. En cada ángulo hay un hombre, de la mitad de la altura del capitel. La conservación es tan mala que no se aprecian bien; el C es relativamente visible; en D se ve otro que levanta la mano izquierda como en actitud de señalar mientras con la derecha ataca unas hojas de acanto golpeándolas con una espada corta a manera de machete. Queda muy oscuro si entre los hombres de los ángulos de C hay un animal que lucha con ellos o les ataca.

Caza o matanza del jabalí (Ala Oeste, capitel 8 int.)—En A un hombre coge por el cuello a un animal robustísimo, de pezuña partida, lanoso o muy peludo, muerto y patas arriba; parece un monstruoso jabalí de enormes proporciones al que el hombre acaba de dar muerte. Está magníficamente observada la expresión de abandono y el peso que descansa inerte sobre el suelo. Frente a este jabalí (que está en B), hay otro animal semejante, de iguales proporciones, pero de pie y con la cabeza baja, corriendo o acechando. Fondo de ornatos vegetales corrientes; arriba cuatro tallos con robustas hojas dobles con el racimo en el centro en lugar de volutas.

Si los conejos representan la caza menor, estos dos capiteles aluden a la mayor, la del jabalí, que también abundó cuando la región estaba cubierta por los espesos bosques de que hoy queda recuerdo toponimico. La caza del jabalí, su matanza y la del cerdo, abundan en el románico; Santa María del Estany posee buenos ejemplos. Para significación véase lo dicho de los conejos.

Escena de lucha con leones (Ala Sur, capitel 2 ext.) — A y B grupos gemelos de león que ha saltado a la grupa de un équido cuyo lomo desgarran. C y D, jinete disparando un arco. Tanto los felinos como el caballe-

ro, su arco y vestidura (que le envuelve también la cabeza) dan una fuerte impresión persa. Complementan cintas con taladros de trépano, frutos y acantos.

Lucha de león y guerrero (Ala Este, capitel 6 int.)—Floral románico corriente. En C lucha muy clara de un guerrero con escudo redondo contra un león bastante destruido. Es posible que en D se repitiera la escena, pero no queda prácticamente nada.

La cinegética adquiere con ellos su máxima grandeza; ya no son villanos cogiendo asustadizos cone-

jos, ni ojeadores que persiguen jabalíes más o menos feroces, sino auténticos caballeros que imbuidos de hierática nobleza atacan al más hermoso de los animales. En el primer caso es un guerrero armado de arco y flecha, un sagitario, que dispara sobre un barroco y bellissimo león subido a la grupa de un caballo o asno salvaje (es de suponer, pues no va aparejado)



Sagitario disparando su arco, de una tumba etrusca. Del mundo oriental pasaron también estas figuras al románico, donde se hicieron muy populares. El que reproducimos ofrece un curioso medievalismo, incluso en el tocado.



Caballeros orientales cazando leones que atacan a su vez a caballos o asnos salvajes.

que ataca a su vez el cuello de este animal. En el segundo, un fuerte guerrero a pie libra singular combate con un león erguido, rampante. Estamos ya muy lejos del ambiente natural de la Gerona del siglo XII; los grandes équidos salvajes, los leones que los atacan y los cazadores ricamente vestidos con largas túnicas, tienen un marcadísimo sabor oriental, asirio-persa concretamente. En Mesopotamia tales escenas, si, eran naturales y corrientes en placas de piedra para ornar las paredes de palacios, y los sasánidas las reprodujeron en sus platos. La caza del león pasó al mundo clásico con sentido funerario; hay maravillosos relieves en sarcófagos, donde abundan mucho. Pero el artista medieval había olvidado ya todo eso cuando decora-



Impronta de un cilindro-sello sumerio con representaciones de un personaje, posiblemente Gilgamesh, el héroe de la epopeya del Diluvio mesopotámico, luchando con animales, encarnaciones del mal, tema tan repetido luego en nuestro románico.

ba el claustro copiando una rica miniatura. La lucha a pie con el felino tiene viejísimo origen oriental que remonta a Sumeria. Para los persas aqueménidas esos felinos eran diablos o encarnaciones del mal derrotados por reyes y héroes. Ellos dieron el tipo a través de los caminos acostumbrados al artista románico. Difícil es saber la idea que éste se formaría del

combate a pie con el león, pues la fiera tiene dos series de significados, positivo y negativo, como luego veremos. En este caso tendría el primero, heredado acaso de las viejas fábulas asiáticas. Puede admitirse en principio, aunque siempre con mucha prudencia, que se trata de luchas victoriosas del alma contra el poder infernal.

ESCENAS DE LUCHA CON ANIMALES FANTÁSTICOS

Incluimos aquí aquellos relieves en que el combate existe, victorioso o indeciso para el hombre; prescindimos de los casos en que éste aparece claramente vencido y torturado por los monstruos, pues es una serie completamente opuesta en significado a la presente.

Dragón y guerrero (Ala Oeste, capitel 11 int.)—En B un dragón mirando hacia C, donde le hace frente un hombre a pie con escudo oval muy alargado; en este lado y de espaldas a él, otro dragón igual lucha con un caballero semejante que le ataca desde el centro de D. Arriba cuatro grupos de hojas de acanto en lugar de volutas; el resto del capitel se rellena con la flora corriente. Del centro del lomo de los dragones surge la piña sobre tallo erecto.

Grifo y hombre (Ala Oeste, capitel 4 int.)—Todo el fondo es de abundantes caulículos, acantos, racimos y bandas perladas, todo muy imbricado. En B hay una bestia fabulosa, difícil de clasificar, grifoide al parecer, cuyas patas parecen como de rana o palmípeda con tres nervios; persigue o muerde la pierna de un hombre que está en el ángulo AB, que por su mal estado no se ve si lleva armas. Este hombre coge por el rabo a otra

bestia semejante que está en C, y que a su vez hace frente a otro hombre que desde D la amenaza con un arma descomunal, que por la erosión no permite concretar si es barra o espada.

Hombre y grifo (Ala Norte, capitel 2 ext.)—Doble escena, repetida sobre fondo vegetal, que representa un guerrero a pie con escudo oval, una gran porra o barra en el brazo, muy echada hacia atrás para cobrar impulso, con la que ataca a un bello grifo de pico muy aguileño, orejas puntiagudas y alas levantadas, también estrechas y afiladas; las cuatro patas son como de palmípeda con tres nervios.

De estos capiteles puede decirse lo mismo que de los combates con leones: también en Mesopotamia se encuentran desde muy antiguo los primeros precedentes de esas luchas. El viejo simbolismo oriental del combate contra seres infernales se reforzó mucho en el cristianismo, donde personifican los pecados y pasiones. Muchos textos podrían citarse como inspiradores de estas escenas, especialmente la Epístola de san Pablo a los Efesios. En ocasiones no queda duda respecto al significado de estas luchas del alma —psicomaquias—, pues el sér maligno lleva debajo una inscrip-



Los monstruos alados, híbridos feroces y malignos, son de invención oriental, que luego adoptó nuestro románico con el mismo simbolismo pecaminoso. La bestia que reproducimos podría encontrarse, con grandes variantes, en cualquier obra del siglo XII. No así el genio benéfico que la combate; pero se mantuvo la idea de la lucha contra el mal, que los asirios representaron por un guerrero de su raza (añadiéndole las alas) y nosotros por infantes o caballeros con las armaduras de la época.

ción con el vicio que representa, o en el escudo del combatiente hay otra que declara la virtud opuesta; pero esto no es corriente, y casi siempre cuando el enemigo tiene forma más o menos humana, aunque diabólica. Tratándose de animales monstruosos el sentido es más genérico. De ellos trataremos más abajo.

Hombres entre grifos (Ala Sur, capitel 8 ext.)—Cuatro hombres sujetan por los cuellos a otros tantos grifos cuyas colas se enroscan dos a dos en lazos complicados; están trabajados con un detalle y finura de platería. Las bestias están afrontadas, pero con las cabezas vueltas de manera que se reúnen dos a dos en los ángulos sustituyendo a las volutas. En los pequeños triángulos que dejan libres entre las cabezas, cuellos y lomos, aparecen las partes superiores de otros cuatro hombres, que están medio aplastados por los animales.

El hombre entre dos bestias a las que abraza es un tema de remotísimos precedentes sumerios, que se difundió no sólo en la plástica oriental, incluyendo Egipto, sino que alcanzó a toda la Edad Media; pocos temas habrán sido tan afortunados. Ignoramos el significado exacto de algunas viejísimas representaciones como la del conjunto de pinturas protohistóricas de Kom-el-Ahmar (Egipto), pero sabemos que en las primeras donde algo puede concretarse alude a Gilgamesh, héroe sumerio del Diluvio, que tras vencer innumerables peligros alcanzó la juventud eterna. Parte de su

historia parece relacionarse con la del Heraklés clásico posterior. Los animales típicos son dos leones o felinos, aunque pueden variar tanto como los que flanquean el *hom* o árbol de la vida. Al final de la Antigüedad se había perdido toda idea de su significado, convirtiéndose en simple tema ornamental, muy a gusto de Oriente, y pasó a sus artes industriales, que lo difundieron por Europa a través de bizantinos y musulmanes. Los escultores copiaban un tejido sin más intención que hacer un bello capitel ornamental. Pero no es imposible que viejos símbolos, que pierden su significado, vuel-



Hombre entre bestias afrontadas.

van a adquirir otro tras un período ornamental. Acaso sucedió así, y los hombres que estrangulan animales pudieron representar el vencimiento del pecado, mientras que los que sucumben entre ellos son los que se hunden en la culpa.

HOMBRES VENCIDOS POR ANIMALES

Incluimos aquí los relieves donde caen sin lucha bajo las garras de los animales o sucumben indiferentes sin oponer resistencia.

Hombres devorados por leones (Ala Oeste, capitel 3 int.) — En los bordes de A, las partes posteriores de dos leones, cuyo cuerpo ocupa todo B y D respectivamente, para doblarse y asomar algo las cabezas en C. Debajo tienen cada uno un hombre tendido en el suelo al que sujetan con todas sus patas; el hombre extiende un brazo hacia adelante y el otro lo tiene doblado bajo el vientre. Los leones les devoran la cabeza, ya casi dentro de su boca. Gran riqueza de detalles, ejecución finísima de algunos, como las manos. Intensa expresión desesperada de los hombres y ferocidad de los leones, dando una idea trágica del vencimiento. Son una adaptación del tipo usado en las portadas, por ejemplo, de la Catedral de la Seo de Urgel.



Pecador devorado por un felino monstruoso.

El león tuvo desde muy antiguo significación funeraria. El arte paleocristiano los usó mucho en sarcófagos (el de Tipasa, en Argelia; un bello ejemplar del Museo Paleocristiano de Tarragona, etc.) El viejo león funerario adquirió nueva significación iconográfica al ligarse a ciertos textos. Wilpert opina que al tomarlos del repertorio pagano se relacionó con oraciones en que la liturgia funeraria pide la ayuda divina para salvarse del acecho del mal, inspiradas en uno de los salmos de David (Psalm. 22, 21), cuando dice: *Salva me de ore leonis*, y también en las palabras de san Pedro: *Sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus, tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret*. De los dos tipos paleocristianos, el *leo rugiens* y el *leo devorans*, sólo éste pasó al románico, donde no siempre ataca a una víctima animal, sino que devora a un hombre que yace a sus pies. Es por tanto la representación del alma pecadora

arreatada por Satán, que con frecuencia se contrapone en las portadas a otra, justa, elevada por un ángel.

Hombre devorado por animales fabulosos (Pilar I, capitel 1).—En la esquina un hombre entre dos animales afrontados, con cuello y cabeza de reptil, boca amplia y dentada, cuerpo de ave y larguísima y fina cola de reptil muy enroscada; los dos animales muerden las rodillas del hombre.

Hombre devorado por animales fabulosos (Pilar I, capitel 4).—Hombre sentado, con barbas y bigotes finísimos que recuerdan lo mejor de la escultura francesa; sobre las piernas y en cada muslo se apoya un sér de cabeza casi felina, cuerpo de ave y larga cola enroscada de reptil, que le muerden la parte interior de cada muslo.

Hombres mordidos por monstruos alados (Pilar VII, frisos). — En C y D hay tres hombres sentados con las piernas abiertas; el central ase por las colas a dos monstruos, pájaro-reptiles, cuyas larguísimas colas se enroscan entre sus piernas; el animal describe una graciosa curva y muerde las rodillas de los personajes laterales, cada uno la de su lado; pero como el tema se va repitiendo alternativamente, hay un personaje que sostiene dos aves y otro que recibe las mordeduras de cada una de las laterales. Parecen imberbes.

Hombres mordidos por monstruos alados (Pilar VII, capiteles).—Los cuatro son iguales y forman unidad decorativa con los frisos, manteniendo su individualidad y diferenciándose en que los hombres son barbudos.

Hombres mordidos por monstruos alados (Pilar II, capitel 2). — Dos pavos con boca dentada, semejantes a los anteriores y parecidos a los seres fantásticos que más abajo describimos. Apoyados sobre las piernas de un personaje sentado, le muerden el cuerpo.

Hombres mordidos por monstruos alados (Pilar VI, capitel 3).—De acantos; hay un hombre al que parecen morder unos pájaros.

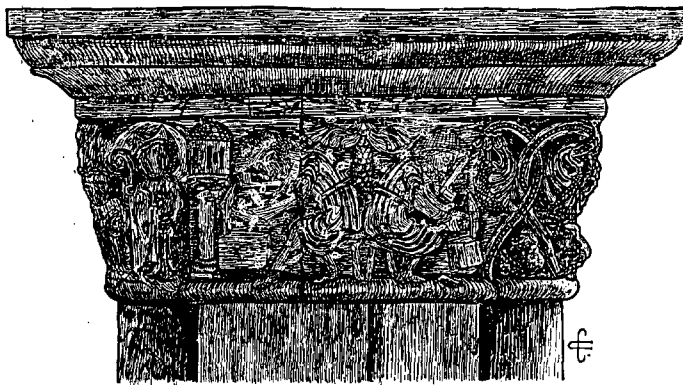
Todos los hombres descritos son muy parecidos a los «atlantes», y los monstruos también aparecen sueltos en otros relieves del claustro. De rigurosa simetría, entre dos seres fabulosos —que acaso sustituyan a los felinos—, este tema emparenta con el de Gilgamesh, aunque aquí debió derivarse de los tejidos. Caso de admitir alguna significación —aparte de la fundamental de descripción del mundo—, no es muy aventurado suponerlos imágenes de pecadores atormentados por sus propias culpas personificadas en los monstruos, para lo que podrían citarse muchos textos.

LÁMINA XV

BIBLIOTECA
BARCELONA

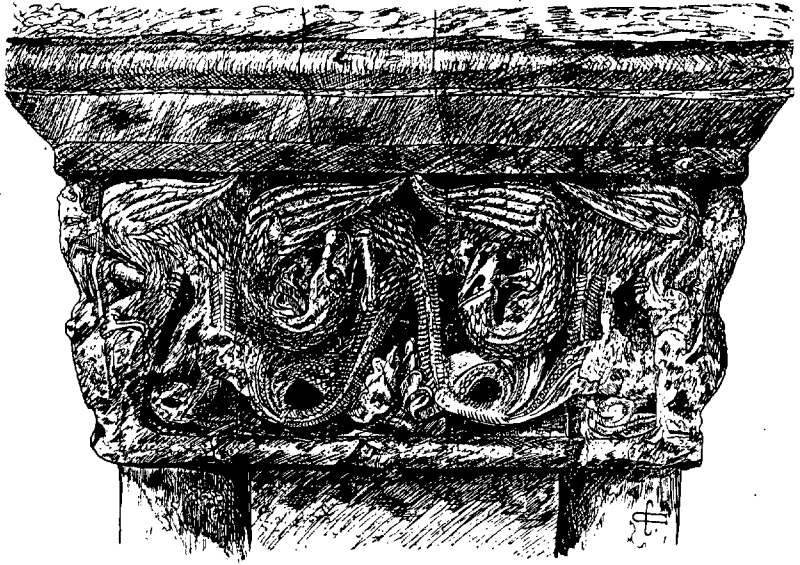


Escena de martirios infernales; a la izquierda el último personaje que sale del seno de Abraham forma parte de otro friso. A la derecha, hombre apuñalándose con otro que no aparece en el grabado.

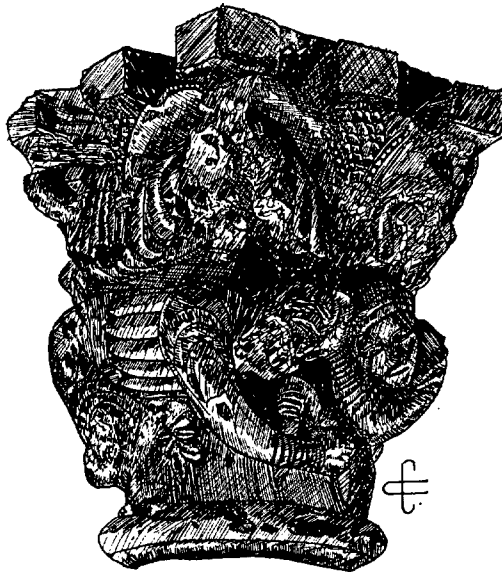


Escena de la construcción de un claustro: en el centro, un escultor trabajando; a la izquierda, figura de un obispo.

LÁMINA XVI



Friso ornamental de animales fantásticos. Los de las extremidades muerden las piernas de hombres sentados.



Capitel con la representación de dos hombres apuñalándose.

ANIMALES

El reino animal está abundantemente representado. Podemos agruparlo en especies naturales, fabulosas, inexistentes en la realidad o exageradamente deformadas, y compuestos por miembros naturales, pero de diversas especies; finalmente, los híbridos de animal y hombre. Prescindimos de los que aparecen en compañía de éste en temas historiados y figurados, ya descritos.

ANIMALES NATURALES

Son escasísimos. Faltan en los frisos y en los capiteles de los pilares (salvo los que forman escenas con hombres), y aun así están un tanto des-



Capitel del claustro de la Catedral de Gerona, con cuatro caballos pasantes.

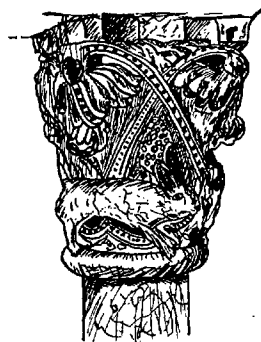
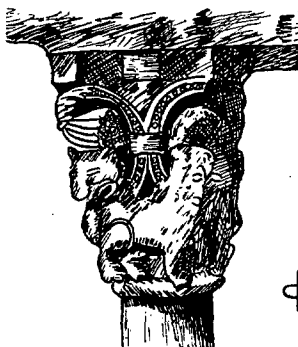


Relieve hitita con un león; su parecido con los románicos posteriores en técnica y estilización es muy notable, demostrando la influencia que las obras de la Antigüedad oriental tuvieron sobre los manuscritos sirios y la importancia de éstos en la formación de la iconografía románica.

figurados, pues sólo los toros se clasifican sin vacilación; no así los felinos, muy orientalizantes, que oscilan entre tigre y león.

Felinos (Ala Sur capitel 6 ext.)—Ocho felinos afrontados y cruzados a pares colocan sus cabezas unas al lado de otras, formando un friso.

Izquierda: capitel con felinos.—Derecha: con flora y conejos silvestres.



Cuerpos gruesos y cortos; las caras de bizantinismo inexpresivo e industrial. Ningún simbolismo concreto, excepto la representación del mundo natural. Puede pensarse en simbolismos del pecado o un juego con el número ocho; pero todo eso es sumamente resbaladizo.

Felinos y toros (Ala Sur, capitel 7 ext.) — En A y C fieros leones que atacan los cuartos traseros de dos toros que alternan en B y D. Todos son



El tema de los felinos devorando un ciervo u otro animal, vino de Oriente y llegó al románico, donde simbolizó al pecador atacado por sus culpas o los seres diabólicos. La figura reproduce una escena de una tumba etrusca.

muy movidos y de buen arte. El resto lo completan hojas, frutos y lazos simples. Se aprecia bien que son leones. El felino que ataca a una presa es de viejísima raigambre mesopotámica y fué común en todo Oriente, de donde pasó al Mediterráneo occi-

dental; en Italia penetró con los etruscos. Las víctimas podían ser ciervos, toros o caballos. Nada de los milenarios simbolismos orientales de estas escenas debió llegar al siglo XII; si alguno tuvo nuestro capitel, lo que dudamos mucho, debió de ser semejante al de los leones devorando hombres, ya comentado.



Desarrollo de una escena grabada en un huevo de avestruz encontrado en la tumba etrusca de Isis, en Vulci, del período orientalizante. En él vemos el tema del león atacando al ciervo, que luego repitió el arte románico. Tema casi idéntico aparece en un friso del obelisco de Salmanasar III, en Kalju (Museo Británico).

MIEMBROS DE ANIMALES

Cabezas de lobo. — Los únicos miembros sueltos de animales que aparecen en el claustro son unas cabezas que, aunque alejadas de la realidad, parecen de lobo, hiena u otra cánida, aunque su hocico es poco pronunciado. Prescindiendo de las que forman parte de capiteles figurados, quedan cuatro capiteles que las tienen como tema decorativo, uno en cada ala:

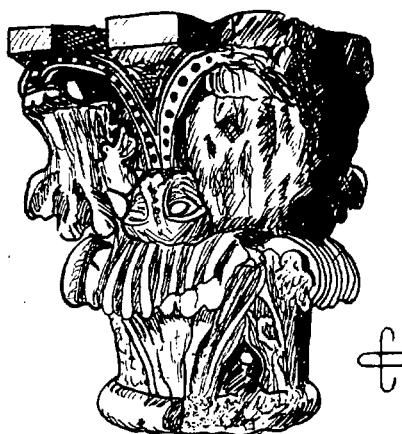
Cabezas de lobo (Ala Sur, capitel 4 ext.)—Casi destruido; abajo acantos, arriba lazos de cintas perladas entre las que se ven posibles cabezas, aunque muy dudosas por la erosión.

Cabezas de lobo (Ala Este, capitel 4 ext.) — Orden inferior de acanto; arriba, lazos con piñas y cuatro cabezas de lobo invertidas y engoladas, una en cada cara.

Cabezas de lobo (Ala Norte, capitel 5 ext.)—Corintio, muy retorcido, aunque mixto en la flora románica (cintas perladas, etc.); cuatro cabezas de lobo invertidas y engoladas en el centro de cada cara.

Cabezas de lobo (Ala Este, capitel 7 ext.) — Abajo grandes hojas de acanto; arriba denticulos. Sobre el centro de cada cara, cabeza invertida y engolada con dos tallos perlados con cinco perlas comunes en el arranque, que al elevarse se dividen en dos y acaban en grandes hojas de acanto, muy retorcidas y preciosistas, que reemplazan a las volutas. Es una bella elaboración típicamente románica, aunque en formas y plan recuerdan lo corintio.

Cabezas de lobo (Pilar X, frisos y capiteles).—Es un caso especial, ya que no puede distinguirse entre ellos, pues se trata de un tema de cuatro tallos perlados que terminan por otros tantos acantos; los dos interiores nacen del pedúnculo recto que sostiene una piña, tan repetida en el claustro, y en los de arriba una cabeza engolada. Este tema se repite alternativamente en los cuatro capiteles de las esquinas y en los cuatro frisos centrales entre ellos; por cierto que no tienen una superficie mucho mayor.



Capitel de acantos y cabezas de lobo engoladas con cintas de perlas.

Creemos que menos el simbolismo de representación general y un bello juego de las formas, nada oculto hay en estos capiteles; ni siquiera las herejías que Ramiro de Pinedo ve en otros animales engolados, pues son simples cabecitas, y el recurso de bocas vomitando tallos no era un descubrimiento ornamental; en realidad el elemento predominante de estos capiteles es vegetal, pero los incluimos aquí por la mayor importancia que dimos a los animales en la clasificación. Puede aplicárseles por tanto cuanto decimos abajo sobre los capiteles decorativos, de los que forman una especie de transición a los figurados.

PAVOS

Llamamos así a unas hermosas aves tan sumamente frecuentes en el románico, que acabaron siendo uno de sus temas estereotipados. No son auténticos pavos naturales. Excluido el pavo comestible, desconocido hasta el descubrimiento de América, el nombre puede aludir al pavo real, ave muy decorativa. Pero aunque deriven de ella, se apartan bastante en los detalles, pues su cuerpo es más fuerte, las alas enormemente desarrolladas para el vuelo (casi atroficas para esa función en los pavos reales), cola relativamente pequeña en comparación con el bellissimo apéndice de los naturales, cabeza y pico de robustez exagerada y cierto aire de presa; y, finalmente, la falta de la airosa y típica cresta. No obstante, tienen tal naturalidad, repetida hasta el infinito en el románico, que las diferencias sorprenderían muy poco caso de encontrarlas en ejemplares vivos. En cuanto a su origen, tendríamos que ir demasiado lejos. Resumiendo, China e India fueron su patria, y por el valle del Indo pasaron a los inmensos territorios dominados por la Persia Sasánida, donde adquirieron un particular sentido de la estilización; códices, tejidos y demás obras menores ampliaron desde allí su labor difusora. Aunque se emplearon diversas aves en el arte paleocristiano, los románicos tomaron los pavos de Bizancio, que los usó muchísimo en sarcófagos y relieves de toda clase, así como en marfiles, telas, mosaicos, etc. En la India el pavo real era un símbolo erótico al que alude frecuentemente la literatura amorosa; pero la serie de significados que pudo adquirir hasta llegar a nuestros claustros, si es que tuvo alguno aparte de su valor decorativo, sería tan oscura como interminable. En Bizancio conservaron mayor naturalismo, incluso tenían cresta, como los de un relieve de piedra que estaba en el Kaiser Friedrichs Museum, de Berlín (siglos v-vi).

A veces pueden tener un significado, como los arriba citados, que beben en una fuente (la de la Vida); pero cuando aparecen aislados, o mordiendo tallos y frutos, suelen ser simples ornamentos; es muy poco admisible una alusión a la Eucaristía, pues los racimos no consta sean de uva; y la imagen del alma alimentándose de la fe o del conocimiento de la verdad, resulta también inseguro. Es el sér más representado en el claustro, donde cuenta con los siguientes ejemplares:

Pavos luchando (Ala Norte, capitel 3 int.) — Recubierto con flora románica normal; dos pavos que en C bajan sus cuellos y se atacan a picotazos.

Pavos mordiendo frutos (Ala Norte, capitel 9 int.) — Flora corriente con pavos que muerden frutos en las esquinas, sustituyendo las volutas. En la cerámica verde y morada de Paterna, cuya decoración es estilísticamente perso-románica, a pesar de ser de los siglos XIII-XIV, abundan también muchísimo estos bellos pavos. (González Martí, *Cerámica del Levante Español*, t. I, fig. 163, 4, v).

Pavos mordiendo frutos (Pilar I, capitel 5). — Dos pavos afrontados, con las alas desplegadas hacia arriba y el cuello levantado para morder frutos; en el fondo, teoría de cintas perladas.

Pavos mordiendo frutos (Pilar II, capitel 1). — Dos pavos encorvados que muerden frutos.

Pavos mordiendo frutos (Pilar III, capitel 1). — Dos pavos sobre acantos (como los del Kaiser Friedrichs Museum) comen frutos encerrados como capullos en otras hojas, casi en el suelo.

Pavos mordiendo frutos (Pilar III, capitel 4). — Dos pavos entrelazados sobre acantos, muerden los frutos.

Pavos mordiendo frutos (Pilar IV, capitel 2). — Dos pavos sobre acantos; los cuellos hacia abajo y entrelazados.

Pavos atacándose (Pilar, IV, capitel 3). — Dos pavos con los cuellos entrelazados; se apoyan sobre frutos y se muerden mutuamente las patas.

Pilar V, capitel 1, muy parecido al capitel 3 del pilar IV.



Pavos pasantes comiendo frutos

Pavos entrelazados (Pilar IX, capitel 4).—Dos pavos que dirigen sus cuellos hacia el ángulo externo y juntan las cabezas elevando paralelamente los picos; apoyan sus patas sobre acantos.

Pavos luchando (Pilar IX, capitel 6).— Dos pavos que retuercen los cuellos en bello arabesco y muerden sus propias alas.

Hasta aquí los grupos de dos aves opuestas y afrontadas, como en los tejidos; pero hay tres casos de grupos más numerosos y pasantes, es decir, andando o de pie, que parecen desfilar procesionalmente. Esta disposición es menos frecuente, pero es también corriente. Largos frisos de pajarracos sobre fondo de entrelazos y bajo ábaco vegetal se encuentran en Marcillac (Gironde). (Brutalis, *Les Vieilles Églises de la Gironde*, Burdeos, 1912, fig. 270). En el claustro de Gerona hay los siguientes:

Pavos pasantes (Ala Este, capitel 4 int.).—Cuatro pavos pasantes que levantan sus cuellos para morder los dobles racimos envueltos en acantos que hay en las esquinas del capitel.

Pavos pasantes (Ala Norte, capitel 1 int.) — Abajo, cuatro pavos pasantes; arriba, complicados entrelazos que pican las aves desde abajo, levantando el cuello para devorar los racimos de las extremidades.

Pavos entrecruzados (Pilar XI, frisos y capiteles).—Es un caso especial, pues todas las caras y los cuatro capiteles forman un friso único a base de pavos cruzados por las espaldas y afrontados por el pico dos a dos respectivamente, entre abundante flora de acanto, cintas perladas y frutos; los pavos son pasantes y elevan sus cabezas para picotear los frutos. Los lados A y C tienen seis pavos; B y D, ocho. Faltan los fustes de las columnas 3 y 4.

ANIMALES FABULOSOS

Hay un capitel en cada galería. Su monstruosidad no consiste ya en deformaciones o variaciones de detalle respecto a la Naturaleza, sino en estar formados por miembros de otros seres combinados de manera que nunca se encuentran en la realidad.

Grifos afrontados (Ala Sur, capitel 3 ext.). — Ocho grifos afrontados levantan sus patas, que apoyan en las del animal frontero, en el centro de cada cara; en las esquinas, arriba, se juntan las extremidades curvas de sus alas, que sustituyen a las volutas. Los grifos son seres fabulosos de viejísima raigambre oriental; es posible que su origen deba buscarse en la mitología china, de donde pasaron a la India y de allí se extenderían a

través de Persia hasta el Oriente Próximo, etapa previa a lo bizantino, que nutrió a su vez directamente al arte románico. Souvigny (Mâle, *L'Art Religieux du XII^{me} Siècle en France*, pág. 323 y fig. 189) inspirándose en los capítulos que Honorio de Autum dedica a las maravillas de la India, describe entre otros seres



Otro de los monstruos de la pintura funeraria etrusca. El arte de este pueblo introdujo en Occidente numerosos temas orientales que, aunque profundamente modificados, subsistieron en la Edad Media.

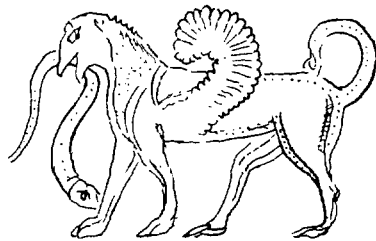
fantásticos (menticora de Ctesias, unicornio, sirena, etc.) al grifo, que era a un tiempo águila y león y guardaba los tesoros ocultos. Capiteles como el descrito son también muy frecuentes; producen el efecto un tanto

adocenado de la fórmula industrializada. Sin ir muy lejos pueden citarse otros iguales en el claustro de Santa María del Estany (provincia de Barcelona) y el precedente del derruido claustro del monasterio de San Pedro de Roda, hoy en el altar lateral de la iglesia parroquial de Port de la Selva.



Genio alado de un relieve asirio. Está fecundando el Arbol de la Vida. Esos genios, y también el árbol, pasaron, muy modificados por los centenares de copistas de varios siglos, al arte románico, donde cambiaron su simbolismo por otro diabólico, pues si algún recuerdo quedaba de su primitiva significación, ésta se interpretó también en sentido pecaminoso.

Se trata de una imitación de los animales afrontados que se encuentran constantemente en los tejidos persas, bizantinos, coptos y musulmanes; pero repitiéndolos por parejas en cada una de las caras. En el techo románico de la iglesia de la Sangre, en Liria (Valencia) aparece también el grifo (Gómez Moreno, *El arte románico español*, fig. 156), así como en el frontal navarro-aragonés del Museo de Arte de Cataluña.



Pinturas etruscas del periodo orientalizante representando monstruos híbridos. Aunque no pueda hablarse de relaciones directas, todas estas figuras son eslabones entre la vieja fantasía asiática y los extraños seres de nuestros capiteles románicos.

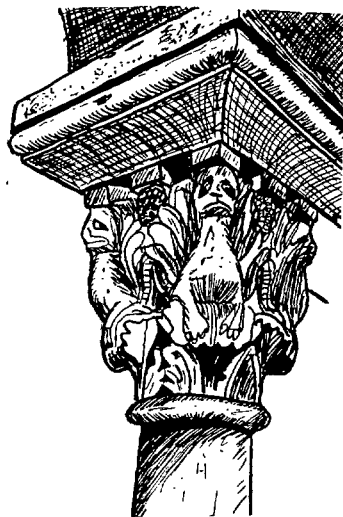
Aves-reptiles.—Son seres híbridos sumamente extraños, aunque muy usuales en la decoración románica; se encuentran también en la cerámica verde y morada de Paterna (Gómez Moreno, obra citada, figs. 158, 159

y 165). Hay dos capiteles en el claustro con esos seres:

Aves-reptiles (Ala Este, capitel 6 ext).—Abajo un orden de acantos; sobre cuatro hojas otras tantas aves monstruosas con cabeza de reptil dentado. En medio, acantos abarquillados que encierran racimos.



Cabeza griega de bronce de un ave monstruosa. También los animales de origen oriental, reelaborados por los helenos, pasaron a la iconografía románica a través de los manuscritos alejandrinos.



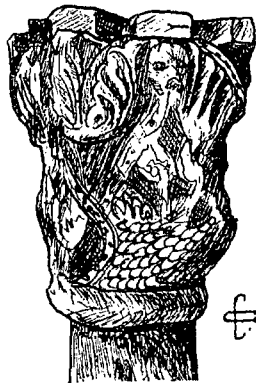
Arpias sobre hojas de acanto.

Aves-reptiles (Ala Norte, capitel 8 ext.) — Abajo acantos; en cada cara un monstruo de cuerpo de pájaro y cabeza de reptil con dientes, acaso de carnívoro (¿lobo?) apoyados sobre hojas de acanto.

Aves-reptil mordiéndose (Pilar X, frisos A y B). — Dos grandes aves retorcidas apoyadas sobre acantos; las cabezas, casi felinas, muerden su propio cuerpo.

Una vez más repetimos que es muy difícil concretar el simbolismo de estos extraños seres, y que vale más dudar que emitir juicios temerarios. Frente a la posición de Mâle (significación iconográfica nula) debería de objetarse que se encuentra una nutrida serie de bestias fabulosas, algunas idénticas a las descritas, en el ya citado frontal de San Juan Bautista, donde no cabe duda que están colocadas con indiscutible intención simbólica. Lo que resulta oscuro es concretar que puedan significar pasiones, pecados, tentaciones o seres diabólicos, o ser simplemente una representación más del Universo visible, aludiendo en este caso a los seres fantásticos de tierras casi desconocidas en aquella época, acaso la India. Siempre queda la solución de la ornamentación por la ornamentación, que en este caso no nos parece completamente satisfactoria. Más adelante insistiremos sobre el particular.

Basiliscos (Ala Oeste, capitel 2 int.) — Tres aves muy parecidas a los gallos corrientes, pues tienen cresta, moco y su forma general; pero su robusta cola alzada es de reptil. El fondo del capitel lo forman dos aves, una en B y otra en C, afrontadas en el ángulo, en el que muerden una piña unida a un pedúnculo perpendicular que surge de los entrelazos. La tercera de las aves está en la parte opuesta, que las otras dejan libre, mirando hacia la cola de la que está en C. Estos extraños pájaros son los basiliscos o gallos-serpientes. Un capitel de Vézelay representa uno de ellos, frente a él hay un hombre que coloca ante su rostro una especie de campana. Según el *Bestiario* (Cahier et Martin, *Melanges d'Arch.* t. I, pág. 153, y t. II, pág. 113-14), nace de un huevo de gallo incubado por un sapo, pues «sucede que ciertos gallos, a los siete años ponen un huevo». El basilisco, ave nacida de ese huevo, sólo hace daño al hombre con su mirada, y



Capitel con flora, cabezas de lobo engoladas y un dragón en la parte inferior.

quien contempla sus ojos directamente muere en el acto. Pero el venenoso fluido de su mirada no consigue atravesar el vidrio, por lo que basta interponer ante nuestros ojos una campana o lámina de ese material, como el hombre del capitel de Vézelay, para poder mirarlo impunemente. Gracias a este artificio los soldados de Alejandro pudieron destruir todos los basiliscos de la India, según nos relata el *Tesoro* de Brunetto Latini. El simbolismo en este caso es muy claro, nos lo explica el propio *Bestiario*: el basilisco es figura de Satanás; Cristo triunfó de él encerrándose en el seno inmaculado de la Virgen más puro que el cristal, y que El atravesó sin romperlo, como la luz el vidrio. La idea de la lucha del hombre contra el demonio es clara, y para acentuarla más, en Vézelay se representó también una serpiente. Hasta en nuestro lenguaje familiar ha llegado algo de la maligna fama de los basiliscos. El hecho de que éstos aparezcan sin complicaciones y comiendo tranquilamente en el capitel de Gerona, puede explicarse por un conocimiento imperfecto del tema por parte del artista o su inspirador.

SERES HÍBRIDOS DE ANIMAL Y HOMBRE

Entendemos por tales los formados por miembros o partes de hombres y animales, aunque la palabra híbrido pueda aplicarse también a los formados sólo por órganos zoomórficos.

Sirenas. — Hay representaciones de los dos tipos que de estos seres conoció la mitología clásica y el simbolismo medieval; antes de aclarar este punto conviene describirlos.

Sirena-peza (Ala Oeste, capitel 6 int.)— A y C están ocupados por dos grandes hojas de acanto y otros motivos vegetales más pequeños. Los cuatro ángulos superiores están formados por dos hojas de acanto que encierran racimos; en el centro de B y D, parte superior, cabeza de lobo engolada; de ellas tratamos ya antes. Estos dos lados se cubren con dos grandes cuerpos de sirenas, apreciándose aun bien sus escamas. Se ve parte del arranque del cuerpo propiamente humano, pero están rotos y faltan casi por completo, así como las cabezas. Del lomo surgen dos hojas de acanto, que se abren para dar paso a la piña sobre pedicelo erecto. Parece como si al menos uno de los brazos de los monstruos fuera devorado por otro más pequeño; ambas sirenas se vuelven hacia C, donde debían afrontar sus cabezas. En un brazo que queda en ese lado de la sirena derecha, se aprecia aun su mano levantando un objeto circular con un re-

borde; está muy pulido y acabado, pero es difícil determinar si es una caja, un crótalo o un espejo, posiblemente lo último.

Sirena-ave (Pilar I, capitel 2). — Es una de las figuras más bellas, perfecta de ejecución y excelente de arte de todo el claustro. Es un ave de bien proporcionado y robusto cuerpo, con una cabeza de mujer que diríase de tradición helénica; extiende sus alas y vuelve la cabeza adornada con peinado muy cuidadoso, como en el arcaísmo griego. La representación es doble, y cada uno de los pájaros vuelve su cabeza a un lado opuesto: uno hacia el arca de Noé, y el otro posa su garra sobre el banco de carpintero donde trabajan Noé y uno de sus hijos. Las colas terminan en rizados acantos. Falta el fuste de la columna correspondiente.

Una relación extensa del origen, simbolismo y clases de sirenas ocuparía casi un libro. Resumiendo puede decirse que proceden de la iconografía clásica pagana, donde las más antiguas tenían cuerpos de ave de los que surgían arbitrariamente y sin ligazón orgánica, torsos de mujer, con senos, brazos y cabeza ricamente peinada y enojada. Así las vemos, por ejemplo, rodeando la nave de Ulises en una crátera lucánica de figuras rojas que había en el Museo de Berlín. La sirena-pep es muy posterior y debió de originarse más bien de las divinidades acuáticas marinas e incluso fluviales. En el siglo XII se extendieron mucho a través de los *Bestiarios*, donde por cierto aparecen en la misma página que los centauros. El autor del *Physiologus* o *Bestiario* griego, ya los reunió en el mismo capítulo, y el miniaturista los representó en la misma página. En la fachada de Saint Sernin de Toulouse hubo una de esas parejas con una inscripción muy instructiva: *Corpus avis, facies hominis volucris manet isti* (A. Noguier, *Histoire Tolosaine*, 1556, pág. 66); la sirena está hoy en el Museo. El *Physiologus* no representó la sirena-pep; ésta aparece en los *Bestiarios* franceses de los siglos XII y XIII, como en el *Beato* de Philippe de Thaon (siglo XII), y el de *l'Arsenal* (del XIII). Pero no es por ello una invención de la Edad Media, pues se la encuentra en los textos literarios de la Antigüedad. En un curioso tratado, *De Monstris*, escrito hacia el siglo VI, se afirma, puede que por vez primera, que las sirenas son mujeres con cola de pep (*De Monstris*, publicado por Berger de Xivrey en sus *Traditions Tératologiques*, las sirenas en el cap. VIII, pág. 25).

La sirena-pájaro llegó a los griegos desde Egipto, donde abundaban las figuras de ave con cabeza humana, que no eran otra cosa que la re-

presentación del *ba* o alma separada del cuerpo. También en Grecia tuvo al principio una significación funeraria, fué compañera de las tumbas (Collignon, *Les Statues Funéraires dans l'Art Grec*, 1911, pág. 11 y siguientes). En aquellos tiempos no se hacían aun distinciones claras entre las sirenas y los bellos tritones terminados en cola de hipocampo o caballo marino. Horacio escribió refiriéndose a ellos:

... *ut turpiter atrum*

Desinat in piscem mulier formosa superne.

La auténtica sirena-pep no apareció en las artes plásticas antes del siglo XII. El *Beato de l'Arsenal* concilia ambas tradiciones: la sirena-pep y la sirena-ave, en una bella miniatura que representa una junto a otra las dos variantes (Cahier et Martin, *Mélanges d'Arch.*, t. II, pág. 172). Por la misma razón, un capitel de la Catedral de Elna las muestra también unidas, sin duda por esa poca afición a la lectura que Sánchez Cantón echa en cara a los artistas.

La sirena-pájaro fué protagonista de las mayores fantasías populares cuando se perdió su significación primitiva, convirtiéndose en una especie de vampiro. Observa Mâle muy acertadamente que en un mosaico de Pesaro del siglo XII que las representa, hay bajo las figuras la palabra *lamiae* (Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, t. III, p. 436, nota), lo que no deja dudas en cuanto a su identificación en las consejas medievales con las terribles *lamias* antiguas, pavorosas apariciones del mundo clásico. Gervais de Tilbury, en sus *Otia Imperialia* escritos a principios del XIII, decía que eran mujeres que entran volando en las habitaciones por la noche y producen malos pensamientos y pesadillas a los hombres, y que se posan con todo su peso sobre el pecho del durmiente. Además, acostumbran a llevarse por el aire a los niños que encuentran en sus camas. El futuro obispo Humberto de Arlés fué de pequeño víctima de ellas, que se lo llevaron de su cuna y lo arrojaron a un pantano (Gervais de Tilbury, *Otia Imperialia, tertia decisio*, cap. LXXXV y LXXXVI). Los terroríficos temores a los vampiros deben ser versión nórdica de estas ideas.

Por tanto, las sirenas-pájaros habían pasado de representaciones del alma y genios funerarios (Egipto, primeros tiempos griegos) a símbolos de la lujuria y atractivos femeninos (en la epopeya homérica), para significar en el siglo XII seres de las sombras, *lamias* horribles. En Saint-Benoît-sur-Loire hay un capitel extraordinario con dos sirenas afrontadas que re-

cuerdan las de Gerona (Mâle, *L'Art Religieux du XII^{me} Siècle en France*, f. 195; Cahier et Martin, *L'Art Roman en France*, t. 1, pl. vi).

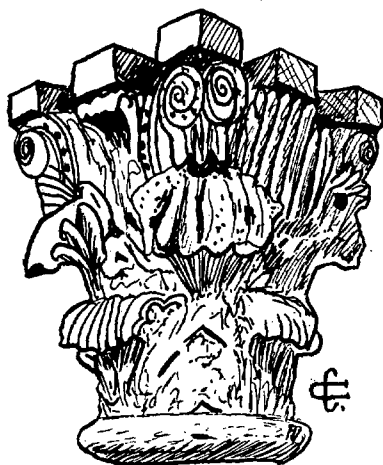
Por lo dicho creemos que el simbolismo lujurioso se refugió en la Edad Media en la sirena-pep. Esta puede ofrecer dos tipos muy diferentes: la auténtica sirena, como las descritas en el claustro de Gerona, y otras con dos colas, que levantan y oprimen con cada una de sus manos. Se encuentran con tal frecuencia (Ripoll, Santas Creus, Elna, etc.) que lo raro es no hallarlas en Gerona, aunque a pocos metros de la Catedral, en el claustro de San Pedro de Galligans, hay un capitel que es uno de los mejores ejemplares dentro del modelo. Son también muy comunes en la cerámica verde y morada de Paterna. Estas mujeres no son auténticas sirenas ni deben su origen a una fantasía especial, sino que se formaron por la fusión física al tronco de dos peces sostenidos con las manos por figuras de cortesanas, como se ve en el techo de la iglesia de la Sangre, de Liria, y en varios platos de Paterna. En muchos capiteles románicos quedan aun las dos cabezas de pep, de cuyas bocas parece surgir la figura femenina. La primitiva significación lujuriosa de las cortesanas, reforzada con la de las sirenas por la parte ictiomorfa inferior, fué tan intensa que desbancó casi por completo a las verdaderas sirenas. El objeto que una de éstas ostenta en la mano, en Gerona, de no ser un espejo, acaso sea un instrumento musical, que también suelen llevar las cortesanas.

Hombre-rana (Pilar IV, capitel 3). — Dos animales opuestos, especie de felinos muy fantaseados, devoran los brazos de un hombre con acentuados rasgos de rana, sapo o algo parecido. Falta el fuste. Es una figura de las llamadas «grotescas»; las vemos muy parecidas en la parte superior de las cuatro esquinas del capitel de la Natividad, y también las encontramos en los adornos interiores del ala Sur. De significar algo puede ser la imagen del pecador, que ha descendido ya al nivel de un repugnante reptil, devorado por sus propias culpas. Esto en el presente capitel, en los otros casos es probable que sólo sean ornamentales.

ORNAMENTACIÓN VEGETAL

Forma un conjunto muy importante. Podemos hacer dos grupos: el corintio y el propiamente románico. El primero deriva del corintio y corintio-compuesto romanos, a veces bastante clásico, y otras con grandes deformaciones y talla muy burda. En el segundo encontramos una cubierta ornamental de hojas y capullos de acanto finamente retorcidos y en oca-

siones barrocoïdes; racimos, piñas y cintas perladas que describen complicadas y elegantes curvas. No creemos en la mayoría de los complicados simbolismos que se han buscado a la flora románica, y menos en el caso de la sencillísima del claustro de Gerona. Prescindimos por tanto de si el acanto representa la carne de los pecadores, atravesada por sus propias



Capitel floral derivado del tipo corintio-compuesto.

espinas (las culpas), que al nacer eran blandas (el comienzo de los vicios), y otras ingeniosas fantasías. Vemos en esta flora una simple representación del mundo vegetal, complemento del animal (real y fantástico), humano, moral y bíblico; inspirado en precedentes clásicos y orientales. Por ello damos su descripción sin entrar en demasiados detalles. Quien se interese por la estructura decorativa de los elementos vegetales puede ver la obra de Baltrusaitis *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès* (París 1931) que la

analiza con método minucioso en los capiteles de dicho monasterio, que como veremos más adelante, son prácticamente iguales a los de Gerona. También nosotros dedicamos unas palabras al simbolismo vegetal al final de este trabajo.

CAPITELES DERIVADOS DEL CORINTIO

Pilar IV, capitel 1.—Acantos del tipo corriente en el románico.

Pilar V, capitel 2.—Corintio corriente.

Pilar V, capitel 4.—De tipo corriente, bien trabajado, como toda la parte floral de esta parte del claustro.

Pilar VI, capitel 1.—Acantos de tipo corriente en el románico.

Pilar IX, capiteles 1, 2 y 3.—Idénticos, de tipo corriente, pero bastante perfecto, de los mejores de todo el claustro.

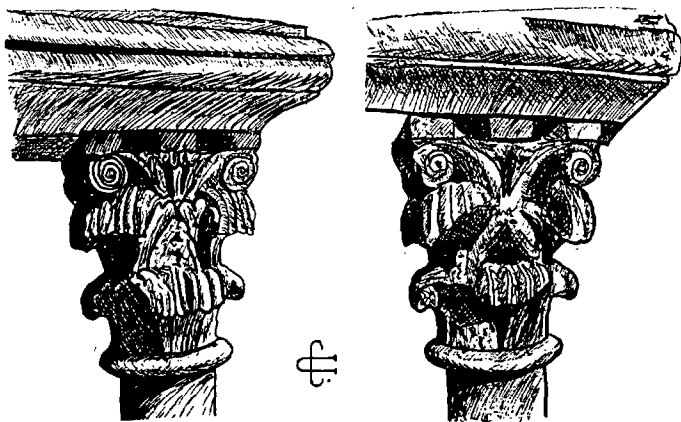
Ala Este, capiteles 2 ext. y 5 ext.—Tipo corriente.

Ala Norte, capiteles 1 ext. y 4 ext.—Idénticos, aunque el segundo es un poco más clásico.

Ala Norte, capitel 4 int.—En principio es corintio, pero muy diferente

de su gemelo. Las hojas de acanto, si en realidad lo son, están agrupadas de dos en dos, y tienen unos recortes festoneados muy puntiagudos, como palmas; casi recuerdan las patas de los palmípedos, pero muy complicadas. Es muy bizantinizante, incluso en la talla, que es de bajorrelieve y con abuso de trépano y tendencia al bisel.

Ala Norte, capitel 6 ext.—Corintio corriente, muy gracioso.



Dos ejemplares típicos de los capiteles del claustro de Gerona derivados de los clásicos corintios.

Ala Norte, capitel 7 ext.—Corriente, gracioso y bastante clásico.

Ala Oeste, capitel 1 ext.—Muy perfecto, casi exacto a los capiteles 1, 2 y 3 del pilar IX.

Ala Oeste, capitel 2 ext.—Tipo corriente.

Ala Oeste, capitel 4 ext.—Corriente, aunque con algunas variantes en la proporción de altura y nervios de las hojas, que son más numerosas y acabadas.

Ala Oeste, capitel 6 ext. y 10 ext.—Tipo corriente.

Ala Oeste, capitel 12 ext.—Corintio, sumamente burdo, desproporcionado y barbarizante.

TEMAS NO DERIVADOS DEL CORINTIO

Son los del segundo grupo aludido más arriba, o sea, que cubre a manera de tejido una masa cónica o tronco-cónica, de formato más o menos bizantino, con una teoría de órganos vegetales que nada tienen que ver con los órdenes clásicos.

Pilar II, A.—Dos roleos de cintas perladas que acaban en hojas muy decorativas; bastante deteriorado.

Pilar IV, frisos A y C.—Son de ornamentos florales que dejan en medio como una bella y grande S mayúscula sumamente elegante. B y C son dos roleos amplios de bandas perladas con pequeñas hojas de acanto en el exterior terminadas por dentro por una especie de flor que recuerda la forma lisada, pero de tres grandes hojas de acanto. Todos los acantos parecen jugar con el número tres (en el interior) y cuatro (en el exterior).

Pilar V, frisos.—Igual que el anterior, pero con todos los elementos invertidos. Hay que advertir que estos dos pilares simétricos, que formaban las jambas de la antigua puerta de acceso desde las galerías del claustro al patio o jardín del mismo, tienen algunas irregularidades. Así, uno posee dos capiteles de acantos de tipo corriente y otro con dos pavos picando hacia abajo; el otro, un capitel de acantos, idéntico a los anteriores, y dos de pavos entrecruzados, en la parte interior del paso de la puerta.

Pilar VI, frisos.—Los cuatro están decorados por unos amplios y elegantes roleos del mismo tipo de los pilares IV y V. En A y B hay dos de ellos, y cuatro en cada uno de los frisos B y D. Se usó bastante el trépano. En D hay como unas grandes palmetas formadas por una central más pequeña, como un cáliz, de la que surgen cinco tallos terminados en la conocida piña; estos elementos radiales tienen como fondo una especie de amplia y larga hoja de acanto y se apoyan sobre una banda perlada que adquiere forma de corazón invertido y se cierra en el interior del cáliz, repitiéndose este motivo varias veces.

Pilar IX, frisos.—Todo el pilar forma un friso seguido en las cuatro caras, sólo interrumpido por los capiteles, menos por el 5. Están formados por dos cenefas de hojas de acanto finamente trabajadas. De arriba y de abajo salen alternativamente unos cortos tallos rectos que terminan en una pequeña piña, que alternativamente queda hacia abajo y hacia arriba. Su número por cara es de 3, en A; 10, en B; 9, en C, y 3, en D.

Pilar XI, frisos.—A, está formado por las hojas de acanto y piñas que ya hemos descrito en I. En los otros dos lados continúan los temas florales.

Pilares IV, capitel 4; V, capitel 3; VI, capitel 2, y XI, capiteles 1, 2, y 3.—Formados por hojas de acanto, piñas, entrelazos, etc.

Ala Este, capitel 1 ext.—De hojas entrelazadas, frutos, cintas perladas

y en la parte inferior un friso seguido de hojitas que se tuercen hacia afuera formando un reborde seguido.

Ala Este, capitel 3 ext.—Tipo de hojas, frutos, etc., muy entrelazados.

Ala Este, capitel 5 int.—Acantos, piñas sobre pedúnculo, etc., elementos exactos a los del pilar I.

Ala Oeste, capitel 3 ext.—De los tres denticulos superiores de cada cara sale una hoja de acanto trilobulado y de cada lóbulo una cinta perlada; todas ellas se entrecruzan formando como una malla amplia que envuelve todo el capitel; de vez en cuando surgen cualículos que rellenan parte de los espacios entre las cintas y que se retuercen en torno a ellas; en lugar de volutas hay cuatro caulículos dobles con racimo en el centro.

Ala Oeste, capitel 5 ext.—Acantos, cintas perladas, racimos, etc., en amplias curvas de gran valor ornamental, es muy fino y bien concebido.

Ala Oeste, capitel 8 ext.—Aunque en su volumen recuerda las proporciones del corintio, se aleja muchísimo en los detalles. Es un bello arabesco de hojas de acanto, racimos y una piña en cada cara.

Ala Oeste, capitel 9 ext.—En la parte inferior un orden de hojas de acanto corintio; arriba, complicada teoría de tallos, hojas como fasciculadas por líneas paralelas perladas, que terminan en acantos que envuelven racimos.

Ala Oeste, capitel 11 ext.—Un orden de acanto corintio abajo; arriba tallos y acantos entrelazados a la manera propiamente románica.

Ala Norte, capitel 2 int.—Magnífica labra con un orden corintio abajo y arriba curvos y sencillos, pero elegantísimos, lazos de bandas perladas que encierran hojas. En notable buen estado de conservación.

Ala Norte, capitel 3 ext.—Variante del anterior.

Ala Norte, capitel 7 int.—Floral del tipo románico tantas veces aludido; muy complicado y gracioso.

Ala Norte, cap. 9 ext.—Bella síntesis de tipos florales corintio y románico.



Capitel floral de tipo románico, pero con recuerdos clásicos en la zona inferior de acantos.

CAPITELES GÓTICOS

Existen en el claustro siete capiteles góticos que nada tienen que ver con la iconografía general y ni siquiera con su construcción. Fueron añadidos muy posteriormente, sin duda para reemplazar otros deteriorados, por lo que sin duda el plan iconográfico actual aparece incompleto, pudiéndose suponer que los reemplazados contendrían algunas escenas que se encuentran en otros claustros semejantes, por ejemplo, Moissac, Elna o San Cugat del Vallés. Esas pérdidas son tanto más lamentables cuanto que en el ala Sur, que es la más rica en temas historiados, hay cinco capiteles sustituidos contra dos en la Norte,

casi totalmente ornamental, y ninguno en las otras dos.

La causa de ello puede ser, aparte de la calidad blanda de la piedra caliza, el que el ala Sur está expuesta exteriormente al viento Norte, muy fuerte en la región, que arroja contra ella la lluvia, tradicionalmente abundante en Gerona. Otros capiteles de la misma parte están, como hemos visto, muy deteriorados, como el supuesto de Daniel en el foso de los leones. En el ala Norte las destrucciones pueden explicarse por la intensa hume-



Capitel de flora muy estilizada y fabricación en serie, siglo xiv.

dad, a veces convertida en hielo, que se dilata entre los poros, y a los cambios bruscos de temperatura, al dar el sol directamente sobre los capiteles. En cambio, las otras dos, por seguir la dirección del viento y de los rayos solares son heridas por ellos muy oblicuamente y se han conservado mucho mejor.

Todos estos capiteles son góticos de los siglos xiv y xv, los primeros son los que ya hemos clasificado más arriba como obras de tipo industrial, casi popular, hechos en serie al pie de la cantera. No cabe duda de que se tallaron a medida de la función y lugar que habían de llenar. En cambio los dos del siglo xv no conservan ninguna tradi-



Uno de los capiteles góticos del s. xiv (o fines del xiii), que sustituye a otro románico más antiguo.

ción románica en su talla ni en la forma, tienen frisos de figuras, son muy complicados y se ve claramente que fueron aprovechados de otros edificios o de los sobrantes de cualquier taller de escultura. Desde luego que son, como todos los demás de escuela gerundense, asimilables a otros aun *in situ* en edificios de la ciudad o en el Museo Provincial.

Ala Sur, capitel 1 ext.—La tradición románica es aun muy fuerte; posee dos órdenes de hojas sumamente estilizadas y simples. Puede fecharse en el siglo xiv, aunque recuerda bastante los tipos de fines del xiii.

Ala Sur, capitel 1 int.—Igual que el anterior, pero con numerosos y profundos nervios que forman una red muy complicada.

Ala Sur, capitel 5 ext.—Muy complicado; su planta es rectangular alargada con festones entrantes y salientes en los lados cortos (mixtilíneo), por lo que no se adapta ni remotamente al fuste románico primitivo. Está aprovechado, acaso de un edificio civil, a pesar de su decoración, que aun recuerda un origen románico. Consiste en un doble friso de aves que muerden racimos. Se puede fechar como mínimo a mediados del siglo xv.

Ala Sur, capitel 5 int.—Lo mismo que el anterior, sólo que arriba hay un friso de caballos que muerden hojas de hiedra, y abajo un simple friso de hojas. Tanto éste como el anterior, que son gemelos, de la misma mano, fecha y estilo, son complicados y sabios, de buen arte, hechos expresamente para su primer y desconocido destino; el relieve es profundo y modela la luz en matices variados, frente al carácter de serie de los del siglo xiv, cuya ornamentación, hecha aun con una arcaica talla de bisel, es un dibujo simple que cubre su masa geométrica.

Ala Sur, capitel 8 int.—Es del mismo tipo de los 1 exterior e interior de esta misma ala, del siglo xiv, aunque con diferencias de detalle.

Ala Norte, capitel 5 int.—Gótico del tipo corriente en el claustro, del siglo xiv. Se aprecia en él un sentido artesano preciosista, manifiesto en sus líneas finas y bien estilizadas hojitas, apiñadas y muy pegadas a la masa del capitel.

Ala Norte, capitel 6 int.—Semejante al anterior.

ELEMENTOS SECUNDARIOS

Al hacer la descripción general de la arquitectura del claustro ya aludimos a una serie de elementos secundarios. La mayor parte son geométricos y carecen de interés para nosotros. Pero algunos poseen temas zoo-

mórficos o vegetales muy simples. Se trata de las pequeñas columnillas que reciben la entrega de los arcos-guardapolvo por la parte exterior; en el ala Sur existen también por dentro. Hay que añadir algunas basas del ala Sur. La numeración que damos corresponde con la de los pares de columnas inferiores.

Ala Sur, interior:

1.—Columnita que, como todas las demás de la serie, es un relieve de media caña de una sola pieza. Las basas son siempre de perfil ático muy simple y los capiteles están reducidos a la mínima expresión. El de la presente es un ensanchamiento en forma de troncoide de pirámide invertido, con tres dientes encima y abajo una ancha hoja algo curvada a cada lado que protege un racimo.

2.—En lugar de columna hay uno de los monstruos que hemos descrito como hombres-ranas en otras partes del claustro.

3.—Hombre sentado o atlante, simplificación de los que hay en otros lugares del claustro.

4.—Columnilla parecida a la 1, pero con caulículos en vez de racimos.

5, 6, 7, 9 y 10.—Como la 3.

8.—Como la 2.

Ala Sur, exterior:

1.—Falta por rotura.

2.—Parecida a la 1 de la parte interior, pero con las hojas más cerradas y laterales, como un cáliz visto de perfil; encima de cada una de ellas hay una voluta.

3.—Capitel sin hojas, con grandes volutas retorcidas hacia dentro y con un racimo en el centro. Arriba tres dientes.

4.—Como la 2, pero el capitel carece de volutas; en cambio tiene tres denticulos.

5.—Como la 1 de la parte exterior, pero con una hoja festoneada, como de helecho, pegada en la parte exterior de cada una de las curvas y lisas.

6.—Capitel formado tan sólo por dos gruesos racimos.

7.—Variante de la 2.

8 y 10.—Igual que la 6.

9.—Igual que la 3.

Ala Este:

1, 2 y 3.—Iguales que la 2 exterior del ala Sur.

4 y 5.—Dos grandes hojas muy curvas que enmarcan dos volúmenes, como racimos sin detallar, o higos ovoides, que llamaremos apomados, aunque no corresponden exactamente a este ornamento.

6.—Variante de la 5 de la parte externa del ala Sur.

Ala Norte:

1 y 2.—Igual a la 1 del ala Este.

3, 4, 5 y 6.—Como la 4 del ala Este.

7.—Como la 1 del ala Este.

8.—Como la 3 de la misma ala.

9.—Como la 1 del ala Este.

Ala Oeste:

1.—Como la 4 del ala Este.

2.—Como la 2 del ala Este.

3, 4 y 5.—Como la 1 de esta misma ala, aunque el desgaste no permite asegurar si se empezó a tallar en forma de racimo.

8 y 9.—Como la 1 de la misma ala.

10, 11 y 12.—Como la 2 de la misma ala.

LOS ÁBACOS

No ofrecen un interés especial y son muy sencillos. Aunque hay variantes, en esencia consisten en una nacela bastante saliente que se apoya directamente sobre la parte superior del recuadro de listeles que enmarcan las escenas de los frisos de los pilares. Sobre la nacela corre un listel más amplio, separado de ella por un pequeño escalón o escotadura.

En el pilar I, desde el crimen de Caín hasta Noé derribando un árbol, el recuadro de la escena se ha tallado en forma de denticulos. Este caso único en todo el claustro, puede interpretarse como una prueba que luego se abandonó por no gustar, o por falta de tiempo o dinero para continuar esos adornos secundarios, que no obstante producen buen efecto. Debe advertirse que este recuadro se redondea por abajo en forma de baquetón corrido que abarca indistintamente frisos y collarinos de columnas.

La nacela de los ábacos está decorada con relieves en algunos pocos casos. Son relieves bastante salientes, mucho más que lo corriente en estos casos, que ni siquiera ocupan todas las caras de un pilar, sino sólo alguna de ellas. Por ejemplo, el pilar I es liso menos en el lado de la construcción del Arca de Noé, que contiene pavos pasantes opuestos dos a

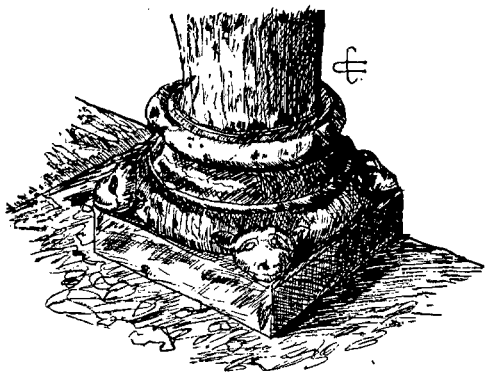
dos, que pican racimos de frutos sobre pedúnculos que arrancan de medias rosetas que se apoyan sobre el suelo.

En el pilar II, sobre los martirios infernales, hay amplias ondas de cintas perladas y otros elementos vegetales, bastante deteriorados. Aunque el resto es liso, el pilar III adorna su ábaco con bellos y robustos dibujos de cintas y abarquillados acantos sobre las escenas de Jacob y Labán.

Los capiteles poseen ábacos idénticos, sólo que mucho más salientes, para ampliar la base que recibe la entrega de los arcos. A veces, en los capiteles más antiguos y perfectos, hay denticulos bajo el ábaco. Este se decora en unos pocos casos. Casi siempre se trata de ondas vegetales del tipo del pilar III. El más interesante es el del capitel del ala Sur que representa caballeros asaetando leones que atacan a su vez caballos. Su ábaco contiene en un par de lados dos enormes y macizos felinos simétricos que engolan tallos que cubren los otros dos.

BASAS

Son del tipo sencillo, corriente en el románico de la segunda mitad del siglo XII. Se apoyan sobre un plinto individual cuadrado de poca altura,



Basa de tipo ático, decorada con cabecitas de lobo.

separado del toro principal por una pequeña escotadura, sobre el toro otra escotadura semejante, a la que sigue el toro menor; es decir, el tipo ático. Del toro grande al plinto hay las cuatro garras características correspondiendo a las esquinas del plinto. La parte inferior de los pilares se ornamenta con molduraje corrido idéntico a las basas.

Basas de las galerías Este, Norte y Oeste:

Son todas iguales, hechas en serie y de tipo puramente industrial. Las garras son, con ligeras variantes entre sí, cabecitas de lobo semejantes a las descritas en los capiteles.

Basas de la galería Sur:

Son las más complicadas y ricas, como todos los elementos de esta

parte, aunque no llegan a la finura de las de Elna ni a la complicación barroquista de las de Santa María del Estany. Damos sólo su descripción, ya que los orígenes remotos se describirán más adelante.

1.^{er} par.—Cabezas de lobo mucho más desarrolladas que en las otras galerías.

2.^a ext.—Variantes de las anteriores, aun más complicadas, pues debajo y a los lados del hocico sacan dos patitas, como si fueran animales completos, oprimidos por la basa, que hicieran esfuerzos por salir.

2.^a int.—Cuatro comadreja aplastadas por la basa.

3.^a ext.—Como el par 1.^o

3.^a int.—Varias aves aplastadas por la basa.

4.^a ext.—Como la 3.^a exterior.

4.^a int.—Como la 2.^a interior.

5.^a ext.—Cuatro ranas rampantes en lugar de garras.

5.^a int.—Como la 4.^a interior.

6.^a ext.—Como la 5.^a exterior.

6.^a int.—Como la 5.^a interior.

7.^a ext.—Como el par 1.^o, pero con el toro ornado de líneas.

7.^a int.—Ranas rampantes.

8.^a ext.—Felinos tumbados, como durmiendo.

8.^a int.—Como el par 1.^o

9.^a ext.—Como el par 1.^o

9.^a int.—Como el par 1.^o, pero con el gran toro adornado con labor de cestería.

10.^o par.—Como la 8.^a exterior.

FILIACIÓN ARTÍSTICA Y CONSIDERACIONES ESTÉTICAS

El título de este apartado queda en gran parte desarrollado en la descripción que antecede de las piezas, y sobre todo en las páginas que siguen sobre orígenes e influencias iconográficas. Tampoco es el tema principal del presente trabajo, pero es imprescindible concretar aquí algunos puntos.

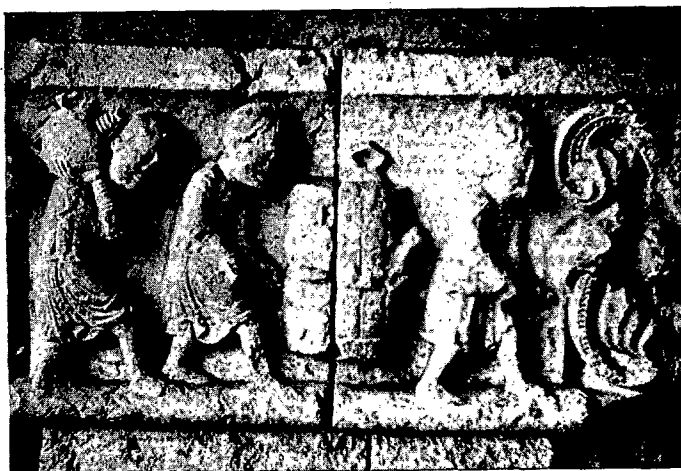
Las influencias pueden buscarse en Italia (animales aplastados por las basas, como en Módena y Verona; algunos temas ornamentales), Provenza (lo mismo, ya que muchos temas son comunes; como el friso de la Catedral de Nîmes, claustro de Saint-Trophime de Arles y portada de

Saint-Gilles, en Uzés, pueden encontrarse curiosos paralelos de detalle), Languedoc (la manera de tratar ciertas figuras y hasta la disposición general; recuérdese la gran influencia y relaciones de esta comarca francesa con Cataluña), Rosellón (influjos muy directos e intensos, pues en realidad ambas partes del Pirineo son el desarrollo bifurcado de una misma y vieja escuela primitiva. El claustro de la catedral de Elna es el monumento más cercano fuera de la España actual. Recuérdense también varios capiteles de San Martín del Canigó, tímpano de Cabestany y tribuna de Serrabona. Deben consultarse las recientes y magníficas obras sobre el románico rosellonés de Marcel Durliat), Tolosa (algunos temas, como las sirenas, y el plegado geométrico y caligráfico de los paños de algunas figuras).

Las conexiones con la riquísima iconografía borgoñona, así como de otras partes de Francia y hasta de Alemania, son mucho más difíciles de establecer. No es extraño que pasaran ideas y motivos, que habían llegado a ser patrimonio común de todo el temario románico; tampoco se puede negar en absoluto que los artífices de nuestro claustro conocieran monumentos de por allá, pues no debe de olvidarse que el artista era uno de los hombres medievales más inquietos y que más viajaba. Pero es muy aventurado fijar líneas directas de descendencia. Muchos de los paralelos son sin duda simple resultado de fuentes comunes de inspiración. Tal es el caso del tímpano y claustro de Moissac, uno de los más relacionables iconográficamente con el de Gerona; su gran importancia y riqueza, el ser anterior al nuestro, explican que en parte se le pudiese tomar por modelo. Pero creemos más bien que la influencia de Moissac se reduce al gran papel que jugó en la creación de la iconografía claustral en general, y que el resto de las coincidencias se justifican por el origen común en los *Beatos*.

De otro modo no se explica la supresión absoluta de los santos en Gerona, que tan rica, antigua y popular tradición tuvieron en ella desde los inicios del cristianismo. Lo mismo puede decirse de las escenas de lucha, que mientras en Nôtre-Dame-du-Port, en Clermont-Ferrand, presentan un combate claro entre el alma y el mal, inspirado por el texto de la *Phycomachia* de Prudencio y la copia de las miniaturas de sus manuscritos (reproducidas todas por Stettiner, *Die Illustrierten Prudentiushandschriften*, Berlin 1905), en Gerona encierran un simbolismo muy difuso, perdido acaso para sus propios ejecutores, o vagamente recordado, to-

LÁMINA XVII



Transporte de agua en el capitel que representa la construcción del claustro.



Capitel de Santa María del Estany. Pertenece a un modelo estereotipado que se repite exactamente igual en muchos monumentos, entre ellos el claustro de la catedral de Gerona.

LÁMINA XVIII



Detalle de la Virgen y el Niño de la Adoración de los Magos, en el capitel del ciclo de la Natividad.

mado de las obras orientales o de la vida caballeresca contemporánea.

Las otras influencias, de estilos artísticos no románicos, quedan ya comentadas. Pasaremos breve revista: lo bizantino se encuentra en varias ocasiones (ofrenda de Caín y Abel, Anastasis, pavos comiendo frutos), pero reelaborado ya anteriormente en Francia e Italia. Lo franco es poco importante, si es que existe, y pudo llegar a través de las miniaturas de las Biblias; Puig y Cadafalch ve tales reflejos en ciertos detalles de indumentaria, como las capas de algunas figuras. En cambio, el papel de Siria fué muy importante, como veremos en el tipo humano de Jesús y la mayoría de las figuras; las barbas de ellos y las vestiduras de ellas, así como el tipo de la Virgen, lo prueban claramente. También hemos observado la gran inclinación de los artistas a preferir en las escenas los modelos sirios.

Lo persa, especialmente sasánida, es importante (caballeros cazando animales salvajes, felinos monstruosos, indumentaria de algunas figuras), probablemente a través de los tejidos orientales importados o imitados por los musulmanes, que tanto abundaron en España y de los que aun quedan buenas piezas en Cataluña. A través de los persas y de las miniaturas llegó, como veremos, lo mesopotámico, a veces con curiosa exactitud (ciertos monstruos, el Arca de Noé, animales bajo las basas); y algunos rasgos expresionistas podrían tener una remota filiación aramea importada por los caminos de siempre, Bizancio sobre todo.

Los elementos de origen indio (basiliscos) o chinos (pavos, grifos) penetran por los caminos de Persia, Bizancio y el Islam, comunes a todo el románico, acaso acentuados aquí por nuestras relaciones con el Oriente musulmán. En cambio, se echa en falta la impronta de este último pueblo, tan influyente en España, incluso en Cataluña, donde en los últimos años de la construcción del claustro se estaba formando la espléndida escuela de Lérida, que puede considerarse como la más importante de las románico-mudéjares. Una basa con labor de cestería es poco típica, y se explica por imitación de Elna. Extraña todo esto, pues Gerona fué sensible a las influencias musulmanas; lo prueban las arquetas del tesoro de la propia Catedral, una importantísima; las célebres termas mal llamadas *Baños Arabes* (edificio de aspecto musulmán y origen romano, pero traducido en alfabeto arquitectónico románico); Ripoll, y hasta las obras de Vich, históricamente más unido a Gerona que a Barcelona.

Es de suponer que los vestigios coptos arribaron ya elaborados con

la iconografía general románica; pero no hay que olvidar el hecho curioso de hallarse en Ampurias dos ampollas de barro coptas de san Menas, importadas de Egipto por los peregrinos, que representan al santo entre dos animales afrontados (una en el Museo Arqueológico de Gerona y otra en el Diocesano de Vich), que sin duda fueron más abundantes en aquellos tiempos y debieron de aportar o reforzar influencias, o al menos favorecer un ambiente.

Lo clásico está también fuertemente acusado. No olvidemos la proximidad de Ampurias, el foco griego más importante del lejano Occidente, que debió dejar una fuerte tradición, y entre cuyas ruínas se han encontrado siempre piezas que llamaron la atención. Que los artistas románicos se fijaron en ellas lo prueban las gemas antiguas incrustadas en la cruz procesional de Vilabertrán. Acaso Ampurias explique algunas cosas de San Pedro de Roda; y, desde luego, muchas de la portada de Santa Maria de Porqueras, como veremos en un trabajo próximo. Tampoco debe despreciarse que, junto a su prestigio cultural, Ampurias lo tuvo religioso: por ella penetró el cristianismo en España, y si la ciudad greco-romana se convirtió en su puerto de amarre y solar de su primera basílica, Gerona fué su segunda conquista, a donde se dirigieron san Narciso y san Félix, su diácono, martirizados en ella, y que por Ampurias habían puesto pie en nuestra península.

Si las obras ampuritanas no influyeron directamente en los artistas, al menos predispusieron su gusto para paladear y valorar la belleza antigua. La abundancia y clasicismo de los capiteles corintios y corintio-compuestos, la configuración de su volumen, que no puede ser más antibizantina, ciertos elementos vegetales, el relieve profundo, la poca frecuencia de la talla a bisel frente al uso abundante del trépano, son detalles perfectamente clásicos. Algunas figuras, como la sirena-pájaro que apoya su garra sobre el banco de carpintero de Noé, poseen rostros de un sorprendente helenismo.

Hay que añadir que los frisos de los pilares recuerdan mucho, en formato y disposición de las escenas, los relieves de los sarcófagos romanos, caso paralelo a Elna y a los numerosos frisos de la escuela provenzal. Si ésta se explica por los antiguos talleres de escultores de sarcófagos, de los más importantes del Imperio, en Gerona se justifican por las importaciones italianas y provenzales de Ampurias, aparecidas en la ciudad y tras-

ladadas a Gerona, cuya iglesia de san Félix posee, ella sola, ocho magníficos sarcófagos empotrados en el interior del ábside, uno de los cuales según tradición fué aprovechado para sepulcro del santo.

Otro grupo de influencias son ya contemporáneas y locales; son las escenas de la construcción del claustro, de la vendimia, la caza o los juglares; la indumentaria y las armaduras no se copian siempre de modelos orientales o bizantinos, sino que son las que usaban en la época. Lo mismo puede decirse de ciertas interpretaciones anacrónicas, como Noé y su familia trabajando en el Arca, concebidos como carpinteros de la época con herramientas y bancos como los que habían en Gerona por aquellos años. Algunos detalles, como el conejo ensartado en la ballesta que lleva Esaú al hombro, no pueden ser más típicos y románicos, y también son románicos los instrumentos que llevan la mayoría de los personajes.

Desde el punto de vista estético, el claustro es, como casi todos los de grandes dimensiones, bastante irregular. El ala Sur es la más rica, detallada y de mejor arte; en ella predominan los temas iconográficos referentes a las Sagradas Escrituras, y es la más antigua. El ala Oeste en su confluencia con la anterior es semejante a ella, pero a medida que se aleja se nota una cronología más baja, hasta que ésta coincide en el ángulo opuesto en la del ala Norte, la más reciente de todas. En el ala Oeste predominan los temas simbólicos, o al menos los figurados, hay alguno historiado, muchos de buen arte y muy próximos a los del ala Sur. Sin duda la construcción del claustro continuó por aquí. El ala Este contiene algunos capiteles historiados asimilables a los buenos del ala Sur; pero son sólo los de la historia de Sansón, cuya situación bastante ilógica hace suponer que se colocaron allí posteriormente, aprovechando los que ya se habían tallado cuando la construcción del ala Sur; resultan por tema y arte bastante fuera de lugar en la suya, que da preferencia a los temas vegetales. Esta ala se construiría con posterioridad a las Sur y Oeste. La Norte se levantaría la última para cerrar el cuadrilátero. Es fundamentalmente vegetal; los otros temas, como atlantes o pavos deben de ser puramente ornamentales y son modelos estereotipados, muy lejos del sabio simbolismo del ala Oeste o la profunda teología de la Sur. El ala Norte, aunque continúa los tipos de la Este, es de un trabajo mucho más industrial y flojo, hecha a la ligera, como para terminar deprisa, y con un gran predominio de los capiteles de acantos, que se hacían en serie. En cambio, la Este po-

see detalles finisimos, como los frisos de los dos pilares que formaban la antigua puerta, cuyos lazos vegetales son tan buenos como lo mejor de la escuela de Lérida, que estaría por estos tiempos en sus comienzos. El ala Este, el final de la Oeste y toda la Norte deben de ser sin duda de los comienzos del siglo XIII, mientras que las otras pueden fecharse a mediados del último cuarto del siglo XII, antes de 1190, por razones comparativas con San Cugat que más adelante veremos.

Es difícil hacer grupos absolutos y atribuirlos a artistas determinados. No obstante, pueden reunirse en principio algunas series bastante seguras. Por de pronto todos los frisos figurados pueden suponerse de un par de manos, si no siempre ejecutoras, al menos correctoras. Las figuras pesadas, corpulentas, musculosas y solemnes de canon muy achatado, de rostros alargados, amplias mejillas, mandíbulas desarrolladas, mentón poderoso y prominente, y nariz larga y recta, son inconfundibles y personalísimas. Las historias del Pecado Original, Caín y Abel, el Diluvio, Abraham y sus descendientes, no ofrecen dudas. En cambio, otro grupo, el del pilar de la Anastasis y martirios infernales, ofrece caracteres algo distintos: figuras más alargadas, especialmente en la Anastasis (quizás por la influencia de un modelo bizantino), pliegues más complicados, cierto descuido en el cabello y cabezas más redondas, acaso más perfectas, pero de menos grandeza. El relieve de la construcción del claustro está próximo a éstos.

Ciertos capiteles del ala Oeste, como los dos guerreros apuñalándose; y de la Este, como los de Sansón, aunque bellos, denotan una cierta torpeza de ejecución, los pliegues son anchos, rectilíneos y paralelos, los rostros inexpressivos la mayoría de las veces y con una zafiedad que recuerda los de esas muñecas baratas llamadas «peponas». A ellos se oponen otra serie de capiteles maravillosos en el ala Sur, ejemplo: la Adoración de los Magos, o los caballeros cazando leones que atacan asnos salvajes. Hay en ellos un preciosismo exagerado, un detalle minucioso llevado a la visión de lupa; las formas se han redondeado con una cierta sensualidad de la curva; los ojos son grandes y saltones, la boca pequeña, con labios finos, los arcos cigomáticos y los superciliares anchos, las frentes deprimidas y la barba reducida a la mínima expresión algo mongoloide, en contraste con su barroquismo general y con las actitudes rígidas, hieráticas.

Hasta aquí los grupos más antiguos y característicos. Siguen los ca-

piteles de las alas Este y Norte, donde podría hacerse por lo menos otros dos grupos con decorados preciosistas, verdaderos dibujos en piedra de la mejor calidad (ala Este), y otros menos geniales en la Norte, que en el ángulo de ésta con la Oeste, que desembocan en un verdadero protogótico. Y mezclado con todo ello, diversas series de capiteles florales, que en su mayoría debieron ser obra de picapedreros distinguidos, y que, como en la mayoría de los claustros, se colocaron en la parte interior para preservar los iconográficos de las inclemencias, aproximarlos a la contemplación de los que paseaban por las galerías, logrando al mismo tiempo que la flora de piedra armonizara por su proximidad con la natural del jardín del patio, sirviendo así de transición entre el mundo natural del exterior, y el simbólico y sobrenatural de las series iconográficas interiores.

Por tanto, vemos que trabajaron muchos artistas, algunos fueron maestros de gran calidad; otros, segundones que lo hicieron a sus órdenes, además de diversos equipos de picapedreros que labraron las piezas complementarias. Es verosímil que la construcción debió durar alrededor de unos cincuenta años. Por ello es imposible atribuir el monumento a un artista determinado, cosa que se ha venido pretendiendo, como veremos al comparar el claustro con el de San Cugat.

La irregularidad de ejecución dificulta un juicio valorativo absoluto, ya que las piezas van desde lo mediocre a lo francamente bueno. A nuestro entender supera a la mayoría de los claustros catalanes contemporáneos, con excepción de algunos capiteles de San Cugat. Pero no llega a las excelencias escultóricas de las tierras hermanas del Rosellón (Elna, Cuixá, Cabestany, etc.), en lo que acaso influyó la diferencia de materiales, pues los artistas gerundenses no dispusieron del dócil y maravilloso mármol pirenaico del otro lado de la cordillera, sino de una piedra blanda, pero ingrata y de trabajo difícil.

Estamos de acuerdo con Pijoán en que nuestro claustro puede incluirse dentro de ese arte catalán del siglo XII un tanto aletargado, industrial y repetidor, lejos de la inventiva que tuvo en el siglo XI y de la espléndida y original complicación barroca que había de alcanzar en el XIII al ser fecundado en tierras de Lérida por el arte musulmán. Sin que sea despreciar nuestro bello monumento, creemos bastante justas las palabras de dicho autor cuando afirma que «el espíritu catalán discurre allá tranquilo, exhibiéndose con cierta simpleza en los episodios bíblicos inscritos en ca-

da capitel propasándose con indiscreciones a representar escenas de la vida diaria. Los claustros son fríos y monótonos; se percibe que en aquellas galerías no germinará ni una escolástica ni una herejía».

Hasta ahora hemos buscado paralelos más o menos indirectos en monumentos fuera de la Península. Casi todos tienen un valor de precedente o modelo, a veces inseguro, que poseen importancia desde el punto de vista puramente iconográfico. En el resto de España es difícil encontrar ninguna relación segura; hay coincidencias de temas y semejanzas en la manera de resolverlos, pero nada más. El claustro de la Catedral es lo más opuesto a lo aragonés, castellano o gallego. Por el contrario, en Cataluña encaja perfectamente en el conjunto de obras conservadas, formando con ellas un eslabón lógico y definible. Sería labor interminable y estéril analizar a fondo todos esos paralelos; sólo citaremos dos, el del monasterio de San Cugat del Vallés y el de San Pedro de Galligans, este último en la misma ciudad de Gerona. Otros dos claustros relacionables, aunque más remotamente, son el de San Daniel, de Gerona, con capiteles de transición del mismo tipo de los góticos del siglo xiv que reemplazaron a otros más antiguos en la Catedral; y el de Santa Maria del Estany, en la provincia de Barcelona. Por ser posterior y enlazar sólo con cinco capiteles reemplazados, el de San Daniel no requiere mayores comentarios. El del Estany plantea problemas complejos en sí mismo, pues sus fuentes de inspiración, épocas de construcción y artistas que intervinieron fueron muy diversos. Es más avanzado que el de Gerona, y mientras un ala resulta simple copia de marfiles bizantinos, la temática y hasta la técnica de otra de ellas es prácticamente gótica. Pero hay coincidencias curiosas, como la aparición en ambos del capitel de los ocho grifos afrontados y el gusto por las escenas populares.

Pero los enlaces más directos son con San Pedro de Galligans y San Cugat del Vallés, que forman grupo con el de la Catedral y son sin duda obra, al menos parcialmente, de uno o varios talleres comunes muy próximos. San Cugat está mucho más cerca, hasta el punto de que por lo menos un 60 por 100 de sus capiteles se encuentran repetidos en Gerona. Éste le supera por los frisos, que faltan en San Cugat; en cambio, el último, posee mayor variedad de capiteles. Las relaciones son tan estrechas entre ambos monumentos que apenas se pueden distinguir en una foto-

grafía ciertos capiteles comunes. San Pedro, el menor de los tres, es el que más se aparta del grupo; está más próximo a la Catedral que a San Cugat, pero algunos capiteles, las sirenas-pezu de dos colas, miran hacia Ripoll en Cataluña, aunque se encuentran también en Elna; y otros, tallados a bisel, geométricos, influidos por las obras de cestería y pasamanería, recuerdan Santa María del Estany, y tienen sus parientes más próximos en San Benet de Bages, cerca de Manresa. Los pilares también se resuelven de manera diferente en los tres monumentos: gruesos machones escalonados y lisos en San Cugat; más finos y decorados con frisos en la Catedral; grupos de cinco columnas en Galligans. Hay capiteles comunes a los tres, como el atlante sentado asiendo tallos o la Adoración de los Magos; o a dos, como los músicos y las bailarinas acrobáticas (San Cugat y Galligans).

Y todo esto nos introduce en el gran problema de la personalidad y la obra del célebre maestro Arnaldo Gatell o Catell. Este es uno de los pocos nombres de artistas románicos conocidos, que firmó un pilar del ala Este de San Cugat. Por ello se le supuso autor principal de este claustro y además de los dos de Gerona, especialmente el catedralicio. Émile Berteaux es una de las autoridades que más ha insistido en ello, siguiéndole Puig y Cadafalch y demás investigadores modernos. Dicen J. A. Gaya Nuño y J. Gudiol que «Consecuencia de corrientes extranjeras y ensayos de los artistas indígenas el arte cristaliza en una nueva fórmula. La unidad estilística de estructura y decoración obligan a conceder origen común a los que trabajaron simultáneamente en Gerona y Barcelona... La primacía de lo decorativo es de Galligans, cuyos capiteles ya no pertenecen al arcaísmo del templo anejo, pero conservan un recuerdo profundo de la talla a bisel y de ciertas formas tradicionales; se incrementa la participación de la figura humana, y acantos y volutas tienden a un naturalismo mejor expresado... la fecha de construcción viene condicionada por una inscripción conmemorativa del abad Rotlandus, muerto en 1154... La nueva fórmula aparece plenamente desarrollada en Gerona y San Cugat. Del primero no tenemos dato cronológico alguno... El claustro de San Cugat del Vallés es... primo hermano de Gerona...; las fórmulas ornamentales son semejantes a las de Gerona...; en ambos se repite la misma fauna y monstruos. Los capiteles historiados pertenecen casi sin excepción al tipo con torres angulares que vimos en San Pedro de Galligans... El maestro de San Cugat nos dejó su firma al lado de su propia imagen esculpida

labrando un capitel; fué Arnaldus Gatell, personaje que figura entre los monjes del monasterio a mediados del siglo XII. Del mismo escultor conocemos otras obras importantes: la portada de la Seo de Manresa... y la de Sampedor...» (*Ars Hispaniae*, t. v, págs. 81 y siguientes, Madrid 1948).

El primer golpe de vista parece demostrar claramente que los tres claustros pertenecen a un mismo autor y que éste sería Gatell, ayudado por un taller, sustituido luego por otro a su muerte, en la Catedral y San Cugat. Pero el problema es mucho más complejo. Primero, la gran variedad de manos que pueden distinguirse; Baltrusaitis, en su trabajo exhaustivo sobre San Cugat, hace tres grupos; nosotros encontramos muchos más en Gerona; Galligans complica aun más la cuestión. No es posible creer que tales diferencias se deban a la evolución personal de un solo artista, ya que son demasiado acusadas y opuestas, marcadísimas entre San Cugat y la Catedral, pese a ser prácticamente contemporáneos. El trabajo que representó cada uno de los dos monumentos fué de por sí lo suficientemente grande para exigir la sucesión de varios talleres; y menos podía un hombre solo trabajar en ambos, dadas las malas comunicaciones de la época. Galligans es de 1154, San Cugat posterior a 1190, como parece casi seguro; Gerona debió comenzarse algo antes y terminarse también entrado el siglo XIII. Las fechas extremas de todos estos monumentos pueden alejarse de 50 a 60 años, lo que, aunque no sea inverosímil, parece exagerado como período de madurez de un artista.

Baltrusaitis fijó las características de la obra de Gatell comparando los detalles técnicos de los relieves con los del que firmó bajo su autorretrato. Aplicadas a la Catedral y a Galligans no dan buen resultado: el segundo sigue quedando apartado y arcaizante; y en el primero surgen las dudas y los paralelos podrían suponerse a lo más en trabajos secundarios, eclipsados por las obras de los grandes maestros del ala Sur y la Oeste, que además de ser varios, nada tienen que ver con la manera de Gatell. La comparación de capiteles comunes, como los de atlantes, refuerza lo dicho.

La creación del tipo se produjo, al parecer, en Galligans. Sería preciso que Gatell inventara la fórmula, por ejemplo, los capiteles con torres angulares, construyese dicho claustro y luego se dividiera entre los otros dos, lo que es excesivo para un hombre, ya que sólo el de San Cugat es el mayor de Cataluña entre los románicos puristas.



La Huida a Egipto, detalle de un capitel de Santa María del Estany.



Una curiosa interpretación románica del viejo mito griego de las sirenas. Estas son de dos colas, pero la parte ictiforme se ha confundido ya con el cuerpo humano, a diferencia de las de San Pedro de Galligans, y lucen unas curiosas faldillas, muy poco comunes en el románico. En el capitel vecino se ve una ingenua e infantil imagen del barco con varios navegantes. Es otra de las tantas alusiones románicas a la lujuria.



La sirena-pep de dos colas. En este bello capitel de San Pedro de Galligans se aprecia la última fase de la evolución de la cortesana sosteniendo dos peces con las manos, pues aun se ven las cabezas de éstos, de las que parece salir el vientre de la mujer.



Curiosa variante de la sirena-pep, con alas, en el claustro del monasterio de San Cugat del Vallés.



Capitel de Santa Maria del Estany (provincia de Barcelona) con escenas eróticas que ilustran el concepto que de la feminidad tenía el artista románico cuando no representaba personajes sagrados.

La escultura de Gerona es mucho más viva, barroca y dramática, aunque a veces más descuidada, que la de San Cugat. Baltrusaitis lo atribuye a que éste representa la serenidad conformista con la tiranía impuesta por la arquitectura, un tanto industrial y decadente, que se produjo después de un fallido intento en Gerona para liberarse de las limitaciones que suponen las formas tectónicas.

Por su interés traducimos las palabras en que dicho autor describe las relaciones entre los tres claustros: «En el claustro de San Pedro de Galligans tan sólo cuatro composiciones son susceptibles de aproximación: las danzarinas, la Epifanía, la Huida a Egipto y el atlante. Los paralelos entre los relieves de la Catedral y la escultura de San Cugat son más complejos. En los capiteles ornamentales de Gerona se combinan los mismos elementos ligeramente modificados o enriquecidos por variantes. Los temas de lucha, del combate contra los dragones (capitel de Rocaberti), los monjes, el personaje vencido por la bestia, los grifos, los atlantes se encuentran en muchos de ellos. Su ejecución no es siempre idéntica, y se ven relieves completamente diferentes. Ciertos temas iconográficos: la Caída, el Diluvio y la historia de Noé, los tres ángeles de Abraham, la Epifanía, el Anuncio a los Pastores, la Degollación, el Lavatorio, la Entrada en Jerusalén, la Dormición de la Virgen, la historia de Sansón, se hallan esculpidas en capiteles o en los frisos de los pilares. Se aprecia el mismo tipo de capitel corintio. Por tanto, a pesar de estos puntos de coincidencia, es imposible establecer una filiación directa entre el taller de San Cugat y los artistas de Gerona, y la obra de éstos exige un estudio más profundo. También se distinguen varios grupos de relieves que pueden corresponder a etapas diferentes de construcción». (*Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*, pág. 111, nota 1, París 1931).

En estas relaciones se encuentran a veces detalles curiosos. En el capitel que contiene la Natividad, en la Catedral, la cama de la Virgen ostenta patas de caballo, que se explican por una mala copia del capitel hermano de Galligans, cuyo lecho tiene en su inmediata proximidad los cuartos traseros de un caballo que forma parte de otra escena. Ello prueba una vez más que aún en los capiteles del mismo tema las manos de los artistas son muy diferentes, ya que tal error repetido no se explica en una misma persona. Esperamos que se aclaren muchos problemas del claustro de Galligans en la monografía que tiene en preparación

D. Miguel Oliva Prat, Conservador del Museo Arqueológico de Gerona.

De todo lo expuesto deducimos que en Gerona se formó una importante escuela local sobre la tradición anterior enriquecida por constantes aportaciones francesas, orientales y clásicas; que en ella trabajaron artistas nacionales cuya primera gran obra conservada es el claustro de Galligans. Siguiéron los de la Catedral, San Cugat y acaso otros perdidos, algunas portadas, etc., desembocando todo en los claustros evolucionados, precistercienses, y su manera formó parte de los elementos que cristalizaron en la escuela de Lérida. Esta escuela gerundense, pues no vemos claro que naciera en San Cugat y emigrara luego a Gerona, englobaría varios talleres de artífices más o menos transhumantes con uno o varios maestros importantes, cuyas personalidades se acusan bien distintamente. Gatell fué uno de ellos; su vanidad o capricho le impulsaron a grabar su nombre y figura en San Cugat, oscureciendo a los otros en su anonimato y deslumbrando injustificadamente a los historiadores. La escuela que se formó en Gerona, fué muy homogénea, y sus hombres y sus obras tienen gran relación entre sí. Pero de eso a creer que Gatell fué el genio que lo inventó todo, que la desarrolló y dirigió durante más de medio siglo (y nada digamos de su pretendido trabajo directo), hay un abismo lógico y estilístico, que nunca se hubiese intentado salvar a no ser por la ocurrencia de Gatell al grabar su nombre, pues ni siquiera fué el mejor del grupo.

ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA ICONOGRAFÍA DEL CLAUSTRO

LA INFLUENCIA DE LOS MANUSCRITOS

Como L. Bréhier demostró plenamente (*Révue des Deux Mondes*, 15 de agosto de 1912) es falsa la idea tan extendida un tiempo de que la Iglesia abominó de la escultura; por el contrario, la iconografía y la técnica de Egipto y Mesopotamia, de Grecia y de la Roma pagana, fueron admitidas y adaptadas en todo lo posible. De otra parte, es de sobra conocido el eclipse que sufrió la escultura de Occidente desde los tiempos paleocristianos hasta que reaparece en el románico del siglo xi. Lo cristiano primitivo se redujo a los relieves de los sarcófagos, a la maravillosa escultura del Buen Pastor, de Letrán, algunas figurillas de poca calidad pertenecientes a la misma serie y algunos relieves. Lo bárbaro, carolingio,

irlandés, longobardo, asturiano y mozárabe, se redujo a relieves geométricos o a formas de origen vegetal muy estilizadas. Sólo los clipeos asturianos, de origen oriental, y, sobre todo, los relieves y capiteles visigodos españoles, tienen antes del románico importancia iconográfica. Pero de este derrumbamiento escultórico no fué culpable el cristianismo, sino ciertas concepciones orientales que se imponen en la época de la decadencia artística de Occidente, en un duro y largo período de transición que conduce desde la muerte de la Antigüedad hasta el resurgir que, iniciado ya en el siglo xi, habría de culminar en el Renacimiento y enlazar sin interrupción con nuestros días.

Mucho se han discutido las causas y el lugar de este despertar de la plástica. Hoy estamos de acuerdo en que se produjo a caballo de los Pirineos Orientales, acaso con predominio de la vertiente rosellonesa, y bajo fuertes influencias no sólo de las obras orientales, sino de las miniaturas de los códices mozárabes. Por eso el claustro de la Catedral de Gerona es una obra muy interesante, pues, construido en ese fecundo terreno artístico, pero de cronología avanzada, representa la culminación en España de las últimas consecuencias de esta primera escuela románica.

La comarca gerundense fué también muy rica en códices miniados; pese a las destrucciones, que hacen en general muy escasos los ejemplares de la época, ocupa aun un lugar muy destacado. *Beatus*, abad de Liébana, escribió en 784 unos comentarios sobre la visión del Apocalipsis de



Centauro de bronce del siglo vi antes de J. C., procedente de Rollos (Albacete, Museo Arqueológico Nacional). Es una de tantas piezas que, ya desde los tiempos griegos, fueron transmitiendo a nuestras tierras la desbordada fantasía del Oriente antiguo, que había de tener un bello renacimiento en la Edad Media de Occidente.

san Juan de Patmos, que fueron adoptados por la Iglesia española y del que se sacaron numerosas copias que desde los siglos IX al XIII ejercieron enorme influencia en Occidente, no por el texto, sino por las miniaturas que los ilustraban. Mâle, el gran maestro francés, ha demostrado el papel básico que estos códices, los *Beatos*, jugaron en la formación de la iconografía francesa, especialmente el de Saint-Sever (Bibliothèque Nationale, latino núm. 8878) y sus numerosas copias, muchas desaparecidas. Y no olvidemos que en la propia Catedral gerundense se conserva uno de los más antiguos y bellos *Beatos*, fechado y firmado en el año 975, cuya influencia sobre el claustro creemos posible. Tema es este que por su complejidad reservamos para un trabajo próximo. La influencia de estas miniaturas se ejerció a veces directamente en el país, y la mayoría nos fué devuelta por las obras escultóricas francesas, que ya las habían reelaborado.

Los grandes cenobios de Gerona fueron sin duda centros importantísimos de producción de modelos. San Pedro de Roda y Ripoll son dos ejemplos máximos, de los más brillantes de todo el Occidente culto de la época. Las Biblias de Roda y de Farfa quedan ya cementadas más arriba; no insistiremos en ellas, pero hacemos hincapié en que su importancia iguala a la de los *Beatos*. Mil detalles más, aparte de los iconográficos, demuestran la enorme influencia de las miniaturas sobre el claustro, especialmente en los frisos de los pilares, que por su amplio y plano desarrollo se prestan mucho a ello. La disposición de las figuras, la perspectiva, la tierra figurada por ondas espiraliformes, ya comentadas, los plegados de los paños, los trazos geométricos de barbas y cabellos, las plumas de las alas de los ángeles, la concepción estilizada de las hojas y otros ornamentos florales, son detalles ejecutados como trazos caligráficos, usando el cincel y el buril a manera de estilo o cálamo gigantesco. La misma técnica se observa al otro lado del Pirineo, en la Catedral de Elna, en Serrabona, Cuixá y hasta en las más antiguas obras rosellonesas, San Andrés de Sureda y Saint-Genis-les-Fonts, de intenso gusto mozárabe. En algunas de estas iglesias, como en nuestra Catedral o en San Martín de Ampurias, se hallan aras de altar con festones de arcos de herradura, ejemplares únicos en el mundo, cuya fuerte personalidad demuestra que estamos en una zona artística muy homogénea y continua, que empezó en el siglo XI con el dintel de Saint-Genis y culminó al siguiente en Gerona.

Tanto Dios sentado en majestad, que aparece en un capitel con el al-

ma niña de la Virgen, o Abraham con la del pobre Lázaro, adoptan una posición idéntica a la que tiene el Señor en una miniatura del *Beato* de Saint-Sever. Claro que allí está entre el Tetramorfos y rodeado por los veinticuatro ancianos; esto aparece simplificado en Gerona, y antes se elaboró en el tímpano de Moissac; pero se diferencia mucho de la iconografía romana o de las miniaturas carolingias, en que los ancianos están de pie y ofrendan sus coronas a un cordero o, todo lo más, a un simple busto de Jesucristo. Recordemos de paso que existen curiosos paralelos entre la iconografía de Moissac y la de Gerona, y que la de aquél deriva claramente de un *Beato* desaparecido, pero íntimamente emparentado con el de Saint-Sever y acaso de la misma familia que el de nuestra Catedral.

Pero aún hay más, la misma sucesión iconográfica, ya descrita antes, sigue el orden de los *Beatos*. Evocamos una vez más el de Saint-Sever para apoyarnos en la autoridad de Mâle, que lo estudió de manera exhaustiva en relación con la escultura; pero se podría citar cualquier otro. De todos modos, queda siempre en pie la hispanidad de los orígenes pues todos tienen una raíz común en el valle asturiano de Liébana. El *Beato* antepone a las visiones apocalípticas una breve historia a grandes rasgos de la Caída y la Redención, que también pasaron al claustro de Moissac: Adán y Eva, el Diluvio, el Sacrificio de Abraham, Anunciación, Adoración de los Magos... que aparecen en él, con idéntico orden, como si los miniaturistas se hubieran convertido de pronto en escultores. Exactamente la misma es la disposición del claustro de Gerona, con la diferencia de que muchas escenas se tomaron del *Beato*, acaso a través de los monumentos franceses, pero se interpretaron en detalle siguiendo las Biblias gerundenses de Roda y de Farfa, según hemos ido analizando.

El manuscrito de Saint-Sever no termina con la visión de san Juan, acaba con un comentario de san Jerónimo, interpretación del libro de Daniel, cuyas visiones tienen curiosas analogías con las de san Juan, uniéndose así el Antiguo y Nuevo Testamento para anunciar el reino de la Bestia y el fin del mundo. En el comentario de san Jerónimo aparecen miniaturas con Daniel en el foso de los leones, Abacuc y las bestias simbólicas. De confirmarse que el deteriorado capitel que Lamberto Font describe como Daniel en el foso, representa realmente dicha escena, tendríamos una prueba más de la influencia de la miniatura. Pero recordemos que la tan repetida escena apareció en nuestra iglesia visigoda de Quintanilla de las

Viñas siglos antes de la creación de los *Beatos* y que se adaptó en la plástica francesa. En Gerona, o en Moissac, las escenas aparecen mezcladas sin un orden determinado; en algunos grupos muy relacionados, como en las historias de Adán y Eva, el Diluvio o la vida de Jacob, hay una sucesión lógica, pero no hubo inconveniente en intercalar pasajes o parábolas del Nuevo Testamento.

En el Apocalipsis de Saint-Sever existe, entre otras, una miniatura de género sin relación con el texto, en que dos viejos se tiran mutuamente de las barbas y de los escasos cabellos que restan en sus calvas; el tema pasó a la escultura, por ejemplo, en un capitel de Saint-Hilaire de Poitiers. Con muchas diferencias se repitió en varios monumentos; en España llega incluso al siglo xiii en la portada de Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt. Puede que estas escenas de lucha, interpretadas con frecuencia como representaciones de la ira y la violencia, no sean más que repeticiones de esa miniatura festiva, que no posee simbolismos complicados, ya que su texto explicativo lo demuestra sin lugar a dudas: *Frontibus attritis barbas conscindere fas est*. No olvidemos que escenas semejantes se encuentran en el claustro gerundense.

Nada tienen de particular estas fuertes influencias del *Beato*: «El libro por sus colores violentos, sus extraños dibujos, su atmósfera de ensueño, ejerce sobre la imaginación una verdadera tiranía; quien lo ha visto una vez no lo olvida jamás... Estos raros manuscritos del *Apocalipsis* dejaron pues una profunda huella en el arte del siglo xii. Impulsaron la imaginación de los artistas hacia la grandeza y el misterio; nada armoniza mejor que estos severos tímpanos (y claustros, podríamos añadir), con las iglesias románicas sumidas en las sombras. Sin duda más de un escultor jamás había visto el *Apocalipsis* de Beatus, pero bastó que el espíritu genial del libro pasase a una obra como el tímpano de Moissac. Este arte, que encerraba la rareza sorprendente de una visión, se prolongó hasta fines del siglo, pero no pasó de él... El viejo *Apocalipsis* fué olvidado definitivamente, pero había dominado durante un siglo» (Mâle, obra citada). Hay que rectificar en el sentido de que en España siguió influyendo aun después.

Pero no fué la única fuente de inspiración. Algo hemos dicho de las Biblias. Recordemos ahora el rarísimo parteluz o mainel de Souillac (Lot), formado por una acumulación de animales entrelazados que supera a los

más complicados mástiles toténicos americanos. Para explicarlo se recurrió a supervivencias bárbaras, célticas, hasta que se encontró su filiación con las pilastras que sostienen arcos de medio punto en una Biblia del siglo x de Saint-Martial de Limoges (Bibliothèque Nationale, código latino núm. 5, vol. II). Pero no olvidemos que cosas semejantes se hallan en los códices españoles y que en San Pedro de Roda hubo un pilar tan bueno como el de Souillac, hoy en el cementerio de Llansá, con iguales influencias de las miniaturas. Muchos de los monstruos del claustro de Gerona y sus extrañas posiciones reconocen idéntico origen. En él vimos columnas cuyas basas se apoyan en animales, caso frecuente en Cataluña. Ideológicamente se relacionan con las que en Italia y Provenza apean sobre monstruos zoomórficos, que tienen el mismo origen. Esa especie de ondas espirales que representan la tierra y las rocas en Gerona, que también aparecen en el capitel del Sacrificio de Abraham, de Moissac, están en el *Apocalipsis* de Saint-Sever, en un *Leccionario* de la escuela de Limoges (Bibliothèque Nationale, código latino núm. 9438, fol. 20 verso) y en las Biblias catalanas ya mencionadas. Lo mismo en el claustro de Santo Domingo de Silos.

Ya hemos visto el capitel de la parábola de Lázaro y Epulón en el claustro de Gerona. También lo hallamos en Moissac procedente de los manuscritos, por ejemplo, uno del XII en la Biblioteca Nacional de París (latino, núm. 833, fol. 135 verso), con Abraham sosteniendo el alma de Lázaro exactamente igual que en nuestro capitel y en Moissac; antes había aparecido en el manuscrito griego de san Gregorio de Nazianze (Bibliothèque Nationale, código griego núm. 510, fol. 149) del siglo IX, pero copia probable de otro del VI. Faltan en ellos el festín del mal rico, su muerte y la de Lázaro, que entran en nuestro capitel, pero los encontramos en un manuscrito austriaco del siglo XII (P. Burberl, *Die illustrierten Handschriften in Steiermark*, Leipzig 1911) y en el célebre *Hortus Deliciarum*. Este código, básico para la iconografía románica, fué obra de la abadesa Herrade de Landsberg. Es una especie de enciclopedia de las ciencias divinas y humanas, que escribió en el siglo XII para ilustración de las religiosas alsacianas de Sainte-Odile; se guardaba en la Biblioteca de Estrasburgo y fué destruido por los alemanes en 1870; sus calcos, con textos aclaratorios de los canónigos Straub y Keller, fueron publicados por la «Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace», Estrasburgo 1879-

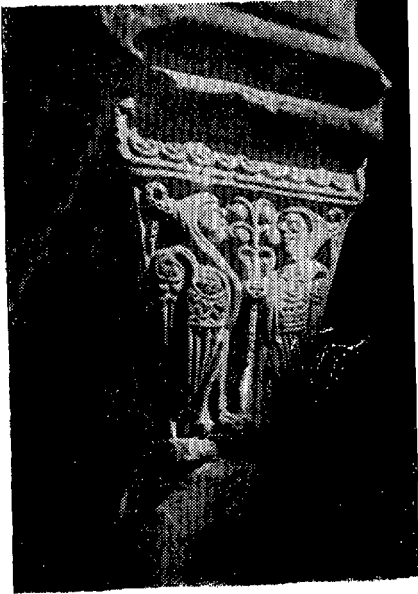
1899. Parte de la iconografía del claustro de Gerona hay que relacionarla, aunque sea indirectamente, con la del célebre códice.

Otro refuerzo al Abraham con un alma en su seno, puede encontrarse en códices bizantinos que reproducen un célebre fresco del Monte Athos. Los *Octateucos* bizantinos dieron el modelo de la ofrenda de Caín y Abel tal como aparecen en la Catedral de Nîmes y en un friso de nuestro claustro, sólo que en éste se ha suprimido, acaso por su estrechez, la mano de Jehová recibiendo el cordero. Otras influencias de las miniaturas son aún mayores de lo que se supone. Ya dijimos algo de los animales del parteluz de Souillac; podemos recordar las ilustraciones arquitectónicas del *Evangelario* griego de la Marciana de Venecia (manuscrito núm. 450, fols. 2 a 6) soportados por leones, elefantes, camellos y seres híbridos. Es curioso que sólo haya precedentes claros en el milenarismo arte mesopotámico, ¿cómo pasaron al románico occidental hasta llegar a los capiteles y a las basas de nuestro claustro? Bien sencillo: los artistas de Mesopotamia tenían aun ante sus ojos las impresionantes ruínas de los palacios caldeos y asirios y no pudieron sustraerse a su imitación; de ellos los copiaron los monjes sirios, y de sus códices, emigrados a Occidente, los reprodujeron a su vez los carolingios y mozárabes, de ellos los códices románicos, y de todo ello pasó a la escultura. La riqueza bibliográfica de la región gerundense, su posición geográfica e intensa cultura religiosa lo justifican plenamente.

También las miniaturas ejercieron influencias indirectas a través de las copias que de ellas hicieron los tallistas de marfiles, imitados a su vez por los escultores monumentales. Rastros de esto se aprecian en Gerona, aunque son difíciles de fijar.

LAS INFLUENCIAS HELÉNICAS, SIRIAS Y BIZANTINAS

La comparación de unas cuantas piezas con escenas del mismo tema, presenta una gran variedad en los detalles, consecuencia de fuentes muy diversas de inspiración. Por de pronto, entre los siglos IV y VI el arte cristiano fué doble: el griego-helenístico de las grandes ciudades de Alejandría, Antioquía, etc.; y el de Jerusalén y Siria; Roma quedó relativamente eclipsada, y pronto lo griego hubo de ceder ante la fecundidad de Oriente, creador de la Liturgia y la Teología. Este doble origen lo hemos recordado varias veces al comentar las diversas escenas particulares. En cambio nada hay en Gerona que se inspire directamente en el arte catacumbal romano, esencialmente funerario-evangélico. El mismo Jesús no es el en-



Otro de los simbolismos medievales de la lujuria, las aves con cabeza humana o «torquillas», pájaro loco de amor, a los lados el Arbol de la Vida u *Hom* sagrado oriental. Claustro del monasterio de Santa Maria del Estany.



Representación de seres infernales en el claustro de Santa Maria del Estany. Son buen ejemplo de la evolución inmediatamente posterior al momento del claustro de Gerona, de estos demonios tan frecuentes en el arte monástico.



Un curioso recurso ornamental de cabezas humanas inscritas en tallos vegetales espiraliformes. En estos capiteles, ya del siglo XIII, degenera la técnica y el simbolismo que vemos con tanta riqueza en la escuela de Gerona. Sólo la nueva escuela de Lérida mantendrá el antiguo esplendor, aunque renovándolo por completo en una nueva concepción que casi equivale a un renacimiento. (Sta. Maria del Estany)



Confusionismo casi totémico de animales a que llegaron los capiteles románicos en un momento más barroco, inmediatamente posterior a la parte antigua del claustro de Gerona. (Monasterio Santa Maria de Ripoll)

LÁMINA XXII



Transformación de órganos vegetales en animales, recurso casi surrealista, en un capitel de procedencia desconocida. (Museo Provincial de Gerona)



Escena apocalíptica en un tapiz medieval francés (Musée des Tapisseries, Angers). Es de estilo gótico, pero refleja muy bien el oscuro sentido artístico que se dió a ese libro, cuyas primeras representaciones occidentales encontramos en los *Beatos* españoles.



cantador Orfeo greco-romano, sino el solemne personaje sirio de larga cabellera y barba poblada.

Importantísimas fueron las decoraciones de los grandes monumentos que ya desde 326 conmemoraban los Santos Lugares: el Calvario, el Santo Sepulcro, el Monte de los Olivos, el Bautismo a orillas del Jordán, etc. Representaban el hecho a que estaba dedicado el templo; eran mosaicos monumentales, famosísimos, comentados por todos los peregrinos y copiados como hoy se hace con las imágenes de los santuarios célebres. Las ampollas de plata de Monza, regaladas hacia el 600 a Teodolinda, reina de Lombardía, los reproducen todos sumariamente, y son hoy piezas-clave para la comprensión del arte cristiano. Así, frente a la Adoración griega que hemos analizado, se extendió e impuso definitivamente la siria a través de piezas de ese tipo, llegando hasta nuestro claustro. Claro, que simplificadas y adaptadas por los artistas occidentales; por ejemplo, junto a los Reyes de la Adoración de una ampolla de Monza, aparece la de los pastores, que los artistas románicos desdoblaron.

Todas esas influencias, con una marcada preferencia por las formas orientales, aparecen en el claustro de Gerona; en cambio, nada hemos reconocido que aluda a los dramas litúrgicos, que tanta influencia ejercieron en Francia, ni a las leyendas de los santos, que también la tuvieron allí y en el resto de España, mientras que en Cataluña prefirieron reservarlas para la pintura. Tampoco vemos nada que se relacione directamente y de manera especial con el arte de las grandes rutas occidentales de las peregrinaciones, que tanta importancia tienen en España y en el resto de Europa.

LA INFLUENCIA MONÁSTICA

Puede afirmarse que el claustro de la Catedral de Gerona es un claustro monástico. Todos los monumentos a que lo hemos comparado son monasterios; en uno de ellos, el de Galligans, encontramos la formación de la escuela, en otro, San Cugat, vemos su pariente más cercano. La vida regular de los canónigos bajo la regla de san Agustín explica que muchos claustros catedralicios sean idénticos a los monacales, contruidos normalmente por los mismos artistas. No olvidemos la enorme importancia que en el siglo XII tuvo la orden de Cluny (véase W. Weisbach, *Reforma Religiosa y Arte Medieval*, Madrid 1949), cuya influencia en España es de sobra conocida, ya que se cuidó de las peregrinaciones a Santiago,

nuestros reyes le pagaron tributos, nos envió monjes, abades y obispos, y hasta sustituyó el rito mozárabe por el romano-francés y reemplazó la antigua letra visigoda toledana por la carolina.

En Gerona, como en San Cugat, se encuentra un capitel monacal por su escena, el de la acusación, que flanquea un pilar (en San Cugat la procesión de los monjes). Pero estas representaciones directas son las menos importantes; lo que interesa es que la iconografía y su disposición fué durante el siglo XII obra de los cluniacienses. Ellos volvieron a tallar las esculturas y relieves que tanta repugnancia producían a la Iglesia primitiva, limitada casi exclusivamente a las pinturas murales y a las miniaturas. Además, los simbolismos complicados, las visiones irreales, el Demonio, los pecados, las mujeres lujuriosas, los milagros sorprendentes, fueron en las artes plásticas invención preferente de los monjes.

Ya hemos dicho que la parábola de Lázaro y Epulón de nuestro claustro aparece antes con todo lujo de detalles, y en las mismas líneas generales, en la portada de Moissac. Junto a ella se ven los simbólicos castigos de la avaricia y la lujuria, ésta representada también en Gerona. Los ejemplos pueden multiplicarse indefinidamente. Todo ello respondía al deseo de ilustrar al pueblo y edificar a los monjes; era la materialización de la predicación, una de las misiones más importantes del monacato. Como en ella, había alusiones a las glorias, pero más aun terribles recordatorios de horrendos castigos infernales y a la fealdad del pecado, a los apocalípticos acontecimientos del fin del mundo, que pretendían encaminar por el terror a una humanidad ruda y entumecida, a la que sólo se podía impresionar sobrecogiéndola. Por eso el arte románico es imponente y directo, lejos del idílico panorama de esperanzas que prometen las pinturas catacumbales, de la teológica mentalidad bizantina, de tierna humanidad del gótico y de la epopéyica y sinfónica musicalidad del barroco.

Los capiteles cubiertos de escenas, los claustros y portadas convertidos en libros de piedra, son creaciones monásticas. Para interpretarlos hay que consultar obras monacales como la *Crónica* de Randulfo Glaber, la *Historia Eclesiástica de los Normandos* de Orderico Vital, la *Vida* de Gilberto de Nogent o el *Libro de los Milagros* de Pedro el Venerable. Dos eran las preocupaciones más graves del monje, el Diablo y la mujer, llevadas a veces hasta la exageración.

Y al llegar a este punto es curioso recordar cómo el hombre medie-

val tenía un concepto un tanto falso de la feminidad, cuyas características extremas separaba en sumo grado. La Condesa de Campo Alange caracteriza muy bien esa dualidad en una obra que ha levantado ruda polémica y que, con todo el respeto para su ilustre autora, y pese a prescindir en lo posible de los innatos prejuicios masculinos, creemos algo partidista (*La guerra secreta de los sexos*, Revista de Occidente, Madrid 1948 y 1950). Contiene no obstante un capítulo, *Eva y María* (págs. 135 y siguientes), que expresa maravillosamente este concepto medieval de la mujer en los claustros. Dice textualmente: «Al llegar a la Edad Media, las ideas en torno a la feminidad participan de esa dualidad ardiente y dislocada que hace del hombre medieval un arrebatado místico, lleno de horror al pecado y de punzante deseo de salvación, cuando no entregado al libertinaje y a la más tosca obscenidad. La línea que divide lo santo y lo pecaminoso se halla entrecruzada por la sensualidad que se eleva hasta el más alto ascetismo y el amor divino que cae desplomado en la abyección carnal. Sobre ese fondo psicológico, la figura de la mujer se destaca desdoblada en dos aspectos distintos, con dos caracteres extremos: Eva y María, lo perverso y lo puro, la caída y la redención.

Al menosprecio del mundo antiguo hay que añadir este elemento de culpabilidad. Se arroja sobre la mujer esta acusación con violencia y queda adherida a ella como un estigma imborrable. Fué formulada en un tono agrio allá en los primeros siglos del cristianismo. «Mujer, tú eres la puerta del demonio —dijo el heterodoxo Tertuliano—, eres tú la primera que ha tocado el árbol y desertado de la ley de Dios, eres tú la que has persuadido a aquél que el demonio no osaba atacar de frente; es por tu culpa que el Hijo de Dios ha muerto»... Se veían turbados de continuo por la presencia de la hembra que, cerca de ellos, les distraía con su invitación a la vida, desviándoles de la senda del ascetismo por el cual se disponían a encaminarse, hasta resultar invencibles». (Obra citada, págs. 135 y 136).

Añade dicha autora que «san Agustín, al decir de Vives, nunca quiso morar con su hermana, diciendo *que es mal ver a la mujer, peor hablarla y aun peor tocarla*». (Obra citada, pág. 136). El mismo Vives cuenta que «El abad de Pion tenía a su hermana enferma; siendo rogado de su parte que la fuera a ver antes de su muerte, defirió lo más que pudo, y al fin tomó por partido el taparse los ojos con una venda, y así, guiado

por otro, entró en la cámara de su hermana, y hablando con ella, luego, a la hora, se volvió».

Todo ello se refleja perfectamente en la escultura románica, en el claustro de Gerona. El artista medieval cuando no representaba a la Virgen o a alguna de las santas mujeres, reproducía siempre a Eva, a infinitas Evas, en las que no veía la dulce y santa maternidad, ni la fuente de la vida, ni la belleza, ni la obra de Dios, sino el instrumento del Diablo. El amor humano siempre había de ser monótonamente pecaminoso, con olvido de todo lo que de bueno y limpio puede haber en él, y no lo recordaba en sus capiteles ni como matrimonio, el santo sacramento instituido primero por la palabra de Jehová en el Antiguo Testamento, y ratificado en el Nuevo por el propio Jesucristo, sino como cortesanas, repugnantes alegorias de la lujuria, tortura, siempre tortura y morbosidad.

Sus representaciones corresponden a visiones, a ensueños, que efectivamente tenían muchos de ellos, terribles a veces, ingenuamente cómicas otras, que se conservan narradas en los escritos. Satanás tentaba al abad, ofrecía reglas más dulces a los monjes o aterrorizaba al novicio llevándose su hábito por los aires; a veces los inquietaba con sorprendentes apariciones nocturnas o los atraía con halagos. No es extraño que las obras alusivas a tales hechos puedan calificarse de surrealistas, incluso son más sinceras que las actuales, producto muchas veces de una artificial fecundación de la mente del artista por la literatura médica científica. Todo ello era en el fondo la continuación de las visiones de los eremitas de la Tebaida, y ya en un código bizantino de san Gregorio de Nazianze (siglo ix, copiado de otro del siglo vi; Bibliothèque Nationale, griego núm. 510) encontramos una de las más antiguas miniaturas del Diablo.

En Gerona está bien representado el elemento diabólico en el pilar que contiene los martirios del Infierno, ejemplo típico de este ciclo. En el mismo friso hay mujeres con serpientes que nos introducen en la otra gran tortura monástica, la mujer concebida como instrumento del Diablo y encarnación de la lujuria. Este vicio, tan corriente en el siglo, lo veía el artista enclaustrado con enorme aumento por la dura castidad de su regla. Aparece ya desde Moissac, en forma de la mujer desnuda, de larga cabellera, prisionera de esos seres inmundos. Lo corriente es que varias serpientes se enrosquen por su cuerpo y que dos de ellas se adhieran a los se-

nos; otras, como en el monumento citado, un tercer animal, un sapo nauseabundo, permanece pegado al sexo. La alucinación de los artistas llegó a figurar una mujer que Satán tañe como si fuera una lira, procedimiento verdaderamente surrealista, mientras un músico le acompaña con su flauta. Otras veces mira provocativa a un joven que inmediatamente es arrebatado por un demonio. Con frecuencia, esas mujeres son, si no bellas —pese a lo que afirma Weisbach—, tan atrayentes como malignas. Parece como si el vicio que representan se hubiese albergado mágicamente en ellas; son los desnudos románicos más inquietantes y cabe preguntarse si en el fondo de esta expresión brutal y desagradable de la lujuria, en su misma frecuencia, no se oculta un inconsciente y morboso sentimiento contenido en el artista.

Pero lo curioso es que esta desagradable y pecaminosa representación tiene, como tantas veces, un origen bien inocente en la Antigüedad pagana. En último término habría que retroceder a la Artemisa Efesia, la de los sesenta senos, diosa de la fecundidad, a la serpiente de Erictonio y otros reptiles simbólicos de la tierra, como las *larvae* funerarias romanas, a las «diosas de las serpientes» cretenses, de senos desarrolladísimos y desnudos proyectados hacia adelante por un apretado corpiño, con reptiles enroscados por los brazos, a la Ananita mesopotámica... antecedentes de la alegoría de la fecundidad, diosa terrestre que alimenta a todas las criaturas y de cuyos pechos se asían dos niños, algunos animales y a veces un par de serpientes, símbolos de la tierra fecunda. Al principio nada tuvieron de malo en la plástica cristiana, se encuentran en los marfiles carolingios y en ciertos manuscritos italianos, singularmente los *Exultet*, que contienen la bendición del cirio pascual (E. Berteaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, París 1904). El escultor de Moissac conoció esas miniaturas y, olvidara o no el texto, aplicó la imagen, añadiéndole un falso sentido pecaminoso, un nuevo simbolismo que se desarrolló en el Languedoc y tuvo inmenso éxito en Francia y España (bibliografía en Weisbach, obra citada, nota 113). El friso de Gerona, donde aparecen varias mujeres torturadas por reptiles, es buena prueba de ello. Sin duda hubo alguna relación entre el castigo de la mujer por la serpiente y Eva con la suya, y más habiéndose interpretado a veces erróneamente en la Edad Media el pecado original como culpa exclusivamente libidinosa.

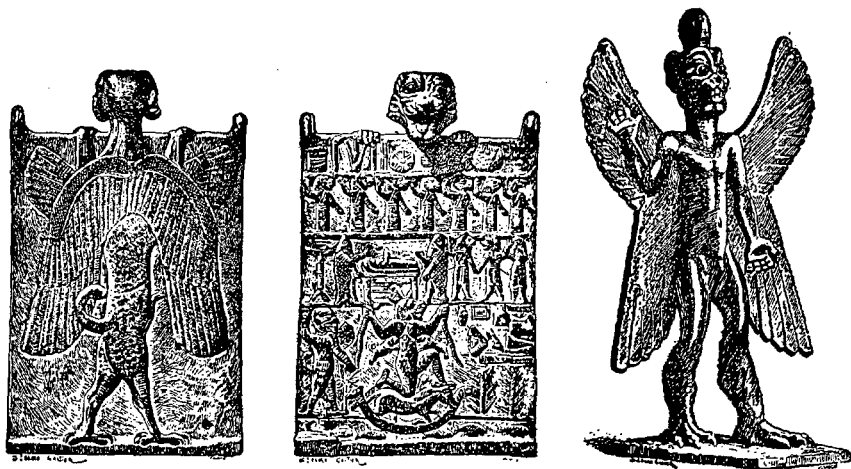
Las mujeres lujuriosas tienen su paralelo en los varones, pero éstos

reconocen otro origen, el del hombre entre dos animales, de remotísimo origen sumerio. Los monjes lo usaron por vez primera como símbolo del pecador torturado por seres infernales o por sus propias culpas. En Moissac el avariento es mordido por pájaros acabados en serpientes; bastó que los que aludían al pecado en general les mordiesen el sexo para que el símbolo se concretase. Y ya sabemos cuán frecuentes son estas figuras en Gerona, donde a veces ocupan los cuatro frisos de un pilar. Todos los demás hombres acosados por animales son también de origen monástico, y lo mismo puede decirse de las luchas de hombres y animales, versiones vulgares y poco literarias de la psicomaquia, tan repetidas en nuestro claustro.

También los atlantes, que tienen una vieja raigambre clásica, decorativa a veces, simbólica otras (los atlantes y cariátides del pórtico de Corinto, de la tribuna del Erecteo, o de las tumbas etruscas y romanas), y que pasaron por la pintura paleocristiana, adquirieron diversos significados en el arte monástico (Weisbach, obra citada, págs. 102 y siguientes), pero a veces es difícil de explicar, y en Gerona vale más conformarse con suponerlos decorativos, aunque monásticos de origen.

Para no hacer interminable este trabajo sólo añadiremos unas palabras sobre otro tema típicamente monástico y muy usado en el claustro de Gerona, el de los animales.

La fauna real y fantástica representa frecuentemente lo demoníaco, especialmente los que atacan, devoran o abaten hombres. El Apocalipsis proporciona el pretexto, ya que en él aparecen muchos como representación del mundo infernal. Además, los monjes recordaban que a san Antonio abad se le apareció Satán bajo la forma de varios animales (Oswald Erich, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*). Muchas miniaturas representan los ataques que sufren las personas de los animales infernales. El cisterciense Cesáreo de Heisterbach describió las formas de animales que adopta el Diablo. Un monje fué aterrorizado por un oso que durante su sueño se le sentó sobre el pecho, y otro por un enorme cuervo. Las visiones de los monjes y el clima de terror con que intencionadamente se quería predisponer al pecador, explican la inmensa difusión de los animales, que en el claustro de Gerona se hallan representados en todos sus matices. También los monjes los familiarizaron con el arte a través de las imágenes de sus sermones, como el famoso recetario de éstos



Estela asiria con un sér demoníaco asomado por detrás. Diablo mesopotámico con dos pares de alas. Son los más remotos antepasados de nuestros demonios medievales.

escrito por el abad Guiberto de Nogent, *Liber quo Ordine Sermo Fieri Debet*. Th. Werter ha hallado más de sesenta nombres de animales en los sermones de esta época. En la visión infernal que describe el abad Hugo de Flavigny, presenta a los condenados atormentados por caballos, perros y diversos gusanos (bibliografía en Weisbach, ob. cit., notas 120 a 123).

Todo ello demuestra que el claustro de la Catedral de Gerona es de tipo perfectamente monacal, dentro de las corrientes espirituales de la orden de Cluny.

LA ORDENACIÓN ICONOGRÁFICA

Con indiscutible acierto Mâle adoptó para la clasificación de los materiales de su obra varias veces citada, la misma de Vicente de Beauvais, monje de Royaumont, amigo de san Luis de Francia, erudito infatigable que mereció el sobrenombre de *librorum helluo* (devorador de libros), especie de Plinio medieval y émulo de san Isidoro. Su obra magna, aparecida a mediados del siglo XII y editada por los Jesuitas en Douai, en 1624, se titula *Speculum Majus* y da la más completa y vasta visión del Universo medieval. Se divide esta enciclopedia en cuatro partes: *Espejo de la Naturaleza*, *Espejo de la Ciencia*, *Espejo de la Moral* y *Espejo de la Historia*. Un claustro era en cierto modo un símbolo de todo el Universo. Veamos qué relaciones tiene con esta concepción el de Gerona.

Espejo de la Naturaleza. — Se refiere a las realidades del mundo,

creadas por Dios en seis jornadas; como es natural se detiene mucho en la sexta, la del hombre, y recoge toda la sabiduría y errores de la Antigüedad. Cada sér del mundo se considera como un símbolo, pues el Universo es un pensamiento contenido en la mente divina: «una idea de Dios realizada por el Verbo». Por ejemplo, Adam de Saint-Victor coge una nuez en el refectorio de su convento y reflexiona; enseguida ve en ella un símbolo de Jesucristo: la envoltura verde y blanda que la recubre es su carne, su humanidad; la cáscara leñosa es la cruz en que esta carne sufrió; el fruto, que es un alimento para el hombre, representa su divinidad oculta. Este es un ejemplo entre miles; el hombre medieval era capaz de encontrar simbolismos en todo; muchos eran ingeniosos, pero los convirtieron en enojosos, aburridos y absurdos a fuerza de abusar de ellos.

En el fondo tienen su fundamento en las Escrituras, en cada una de cuyas palabras vió el cristiano un símbolo profundo; tener la clave de ese simbolismo era poseer la de las propias Sagradas Escrituras. Los Padres fueron interpretándolas en sus comentarios, y recopiladas llegaron a la Edad Media en las *Formulae* de san Eustaquio, en las *Allegoriae in Sacram Scripturae* y *De Universo* de Rábano Mauro, *De Bestiis* de Hugo de Saint-Victor, *Gregorianum* de Garnier de Saint-Victor, *Liber in Dictionibus Dictionum Theologicarum* de Alain de Lille y otras semejantes. En los siglos ix-x se escribió una recopilación anónima de ellas llamada *Clave de Melitón*, falsamente atribuida a este famoso obispo de Sardes del siglo ii.

Según ella, las plantas significan cosas sorprendentes: las rosas son la sangre de los mártires, las ortigas el ardor de las pasiones, la paja los pecadores; el lirio designa a Jesús, a los santos, a la Virgen, la castidad... y para justificar todo esto siempre pueden encontrarse versículos bíblicos. Los investigadores del siglo xix, en su afán de interpretarlo todo y de leer en las obras románicas como en un libro con puntos y comas, se lanzaron al estudio exhaustivo de todas esas imágenes, y no contentos con ello profundizaron en los textos sagrados, justificando bastantes más simbolismos gratuitos que sus antecesores medievales. Frente a ellos vino una violenta reacción que negó todo valor a estas imágenes basándose en las palabras, inexactas y casi interesadas de san Bernardo para fortalecer su regla, al decir que los capiteles de los claustros nada significan.

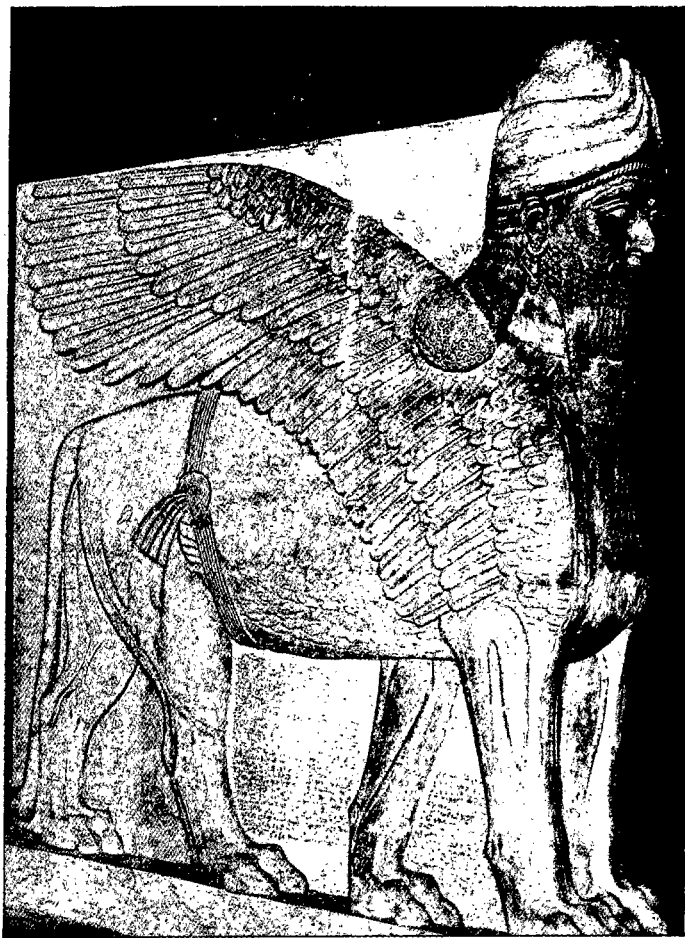
Hay que recordar que los artistas, y más entonces, han sido siempre

LÁMINA XXIII

BIBLIOTECA
BARCELONA

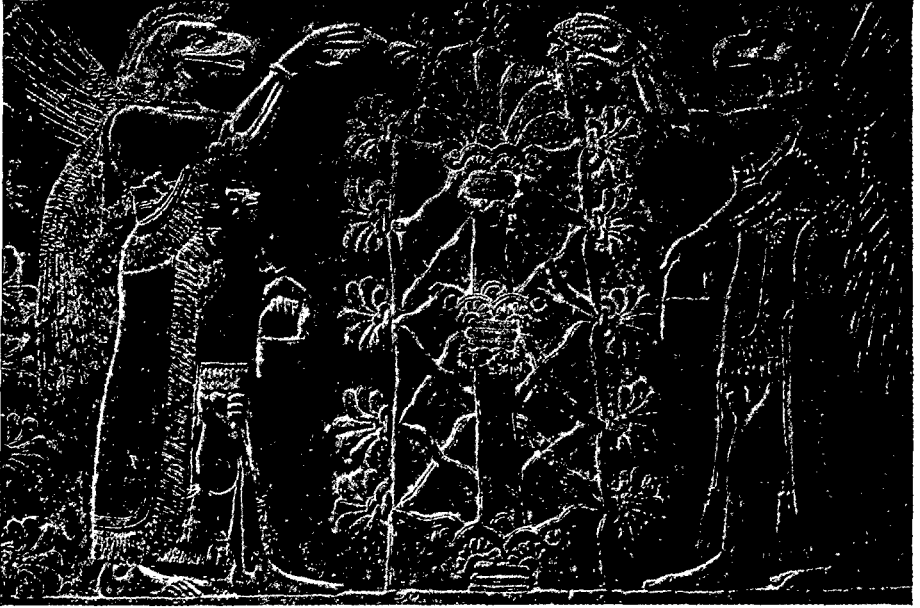


Impronta de un sello mesopotámico con sagitaios asietando leones; es otro de los temas que, cambiando de simbolismo, pasaron a nuestro arte del siglo XII.

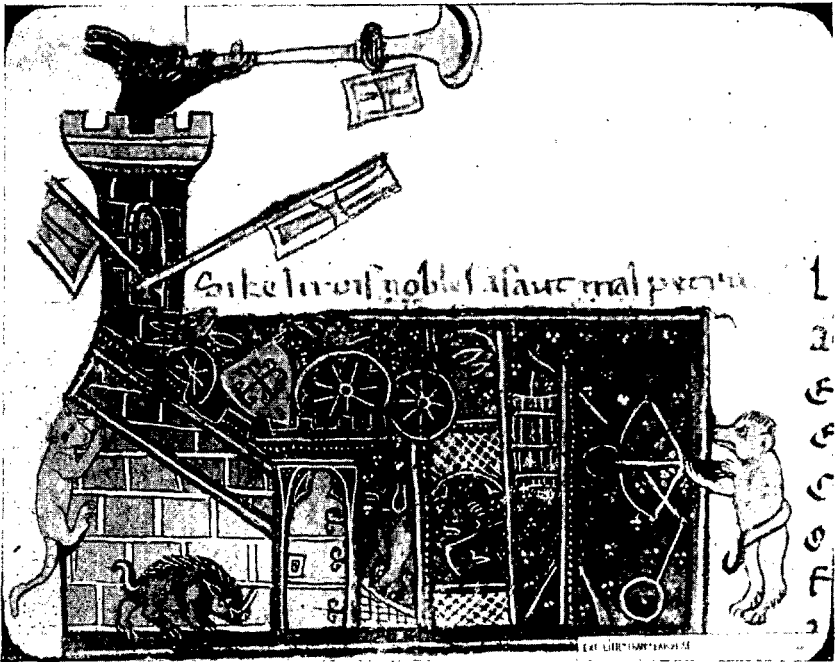


Toro alado androcéfalo que guardaba una puerta del palacio asirio de Asurnasirpal II (Museo Británico). Es uno de los más bellos ejemplares de híbridos simbólicos, cuyo sentido pasó luego a la iconografía medieval.

LÁMINA XXIV



Demonios alados fecundando el Arbol de la Vida, relieve asirio en el Museo Británico. El tema del Arbol flanqueado por dos seres, naturales o monstruosos, fué uno de los más frecuentes en la iconografía románica.



Escena del *Roman de Renart* (Renart asediado en su castillo de Monpertuis). Aunque ya de estilo gótico, esta curiosa miniatura refleja el sentido humano, irónico y simbolista que los animales tuvieron en gran parte de la iconografía medieval.

muy aficionados a ver y muy poco a leer, y que por ello representaban casi únicamente lo que les entraba por los ojos, prefiriendo copiar una cajita de marfil que plasmar una metáfora bíblica por su cuenta. Por ello creemos que, aparte símbolos claros y universalmente admitidos, la flora de nuestro claustro no tiene otro valor que el de representar ese aspecto del Universo, tomándolo de miniaturas y tradiciones clásicas, y que al mismo tiempo ejercía una función puramente decorativa.

Los animales plantean un problema más profundo. Ya nos hemos ocupado ampliamente de ellos. Es absurdo ver «una lección de Job» en unos pavos y leones de un capitel de Silos, como hace Ramiro de Pinedo (*El simbolismo de la escultura medieval española*, Madrid 1930); pero es algo exagerada la negación rotunda de Mâle (*L'Art Religieux du XIII^{me} Siècle en France*, págs. 141 y siguientes). Tampoco quedan claros los «instintos infrarreligiosos y supersticiosos» que inconscientemente se dice que penetraron en ellos, aunque creemos, sin querer pecar de heréticos, que sería muy interesante aplicarles, con mucha moderación, el método de investigación psicoanalítico, pero éste no está aun en condiciones de afrontar tan ardua tarea. De momento nos conformaremos con resaltar lo ampliamente que se representan en Gerona, que los hay alusivos al pecado y al Infierno, y que los naturales y decorativos plasman otro aspecto del Universo y de la obra divina, que, en resumen enciclopédico, se colocaba ante los ojos del fiel.

Espejo de la Ciencia. — Este afirma que el hombre ha caído por el pecado original, pero que aun antes de la llegada de Jesucristo y de alcanzar la gracia puede prepararse a recibirla por medio de la Ciencia, cuyas siete partes corresponden a los siete dones del Espíritu Santo. Incluye hasta las artes manuales y todas las ramas del saber y del hacer humano.

El claustro de Gerona es tan misérrimo en este aspecto que puede decirse que no lo trata. No se encuentran en él las representaciones de los trabajos de los meses, como en la portada de Ripoll, ni signos del Zodíaco, ni alusiones al *Trivium* y *Quadrivium*. Los trabajos manuales, como los carpinteros de la historia de Noé, se representaron con otro objeto, y casi lo mismo puede decirse del friso con la construcción del claustro. Acaso la caza y la matanza o la vendimia sean las únicas que puedan incluirse en este *Espejo*.

Espejo de la Moral. — Se relaciona con el anterior; pero en la vida

no basta saber, hay que obrar. Por ello se expresa en alegorías casi heráldicas y en escenas activas. En Gerona las alusiones son más que parcas, difusas; no hay representaciones de las virtudes, pero sí muchas de los vicios, aunque no están claramente simbolizados en alegorías personales. A la psicomaquia le pasa lo mismo, pero en su lugar se repite mucho la lucha del hombre contra los monstruos diabólicos. Como alusiones a la vida activa, la de los soldados de Cristo, pueden considerarse varios guerreros a pie o a caballo, y a la contemplativa acaso aluda la escena monástica del capitel de la acusación. (Para la interpretación literaria, R. de Pinedo, obra citada, págs. 109 y siguientes).

Espejo de la Historia. — Como es natural la Historia se entiende en su carácter sagrado, es la crónica de la Ciudad de Dios, que comienza con Abel, el primer justo, que explica las vicisitudes del pueblo elegido, la Redención y luego la vida de los santos. Comprende así el Antiguo Testamento, los Evangelios, la Leyenda Dorada y el fin de la Historia, el Apocalipsis. Entre los Evangelios se introducen los Apócrifos; y, un poco subrepticamente, alusiones a la historia profana. Sólo en uno de estos capítulos, el Antiguo Testamento, es verdaderamente rico nuestro claustro; mediano en Evangelios, muy influido por los Apócrifos, carente de Leyenda Dorada o vidas de santos, escaso en cierto modo en Apocalipsis, y prácticamente nulo en historia profana. En este *Espejo* es donde pisamos con más seguridad en cuanto a exégesis e interpretación iconográfica, pues casi siempre se basa en textos, explícitos y concretos, muy diferentes de los símbolos abstractos que del hombre, sus vicios y virtudes hemos encontrado hasta ahora. Antiguo y Nuevo Testamento y vida de los santos son tres actos de un mismo y grandioso drama: la Caída, la Redención y sus frutos, cerrados por el epopéyico epílogo del Apocalipsis.

El artista del siglo XII lo centró todo en la Redención, narrada en los Evangelios; por ello, si en tiempos anteriores, en los mosaicos de Santa María la Mayor, encontramos las ilustraciones colosales de la Antigua Ley, el siglo XII lo aproxima a la Nueva considerándolo como «figura» de la misma. Lo más curioso es que esta estrecha relación se encuentra en los comentarios a los textos sagrados desde los más antiguos tiempos del Cristianismo; los Santos Padres insistieron constantemente en ello, profundizando hasta lo imposible en este místico paralelo, y sin embargo, no pasaron al arte hasta mediados del siglo XII, concretamente desde 1144.

Las alusiones a la Antigua Ley se encuentran constantemente en los Evangelios en boca de los Apóstoles y del propio Jesucristo. En Alejandría, durante el siglo III, se hizo de esto un sistema; allí mismo, los judíos, desde el I, influidos por el pensamiento helénico neoplatónico, sólo veían símbolos en su Ley. En su comentario Filón desvanece prácticamente el texto literal de las Escrituras; explicaba el Génesis como los estoicos a Homero, para quienes la Iliada y la Odisea encerraban simbólicamente la más profunda filosofía. Orígenes, aquel profundo y turbulento genio oriental, fué el primero que hizo de este simbolismo un sistema orgánico, en el que su imaginación inflamada traspasó los límites de la ortodoxia. De él y los demás Padres de la Iglesia griega se extendió el simbolismo a Occidente. Los escritos de san Jerónimo, san Hilario, san Ambrosio, san Agustín y otros muchos son buena prueba. En ellos, como en los sermones, «El Antiguo Testamento no es otra cosa que el Nuevo cubierto por un velo, y éste sólo es el primero desvelado» (san Agustín, *Civit. Dei*, lib. xvi, cap. xxvi). En las *Quaestiones in Vetus Testamentum* y en las *Allegoriae quaedam Scripturae Sacrae*, nuestro san Isidoro da primero un resumen y luego una especie de clave de todo esto. Interrumpimos aquí esta relación, que en parte se expone en otros lugares. Quede sólo bien sentado que estos textos fueron los inspiradores de esas constantes figuras que comentamos ampliamente al describir los capiteles, y que antes del siglo XII apenas se reflejaron en la escultura. Acaso fué el famoso Surger y la obra de Saint-Denis los factores que determinaron su transcripción gráfica.

En contraste con la amplia representación del Antiguo Testamento, la del Nuevo es relativamente escasa en Gerona. El no figurar completa la vida de Jesús y sus discípulos obedece a que la Iglesia sólo se preocupó de ciertas escenas básicas, en relación con el calendario litúrgico. En el siglo XIII la influencia de los franciscanos y la humanización de la iconografía religiosa aumentó el número de pasajes del Nuevo Testamento. Por eso nuestro claustro es parco en ellas, sólo las imprescindibles, las usuales en las miniaturas que hemos analizado. En la parte descriptiva quedan ya suficientemente comentadas, por lo que no insistimos.

Al lado de los textos canónicos encontramos los apócrifos, que narran tradiciones piadosas, acaso reflejo de hechos históricos; pero que también nos introducen en un mundo extraordinario, fantástico que supera a los cuentos orientales. No vamos a perdernos en su enorme complejidad; lo

que interesa para la comprensión de nuestro claustro queda ya anotado. Sólo insistiremos en que su influencia sobre la iconografía fué por lo menos tan importante como la de los canónicos, y que en Gerona aparecen constantemente. (Véase su comentario extenso en *L'Art Religieux du XII^{me} Siècle en France*, págs. 242 y siguientes, y las obras de los profesores Sánchez Cantón y Camón Aznar en la «Biblioteca de Autores Cristianos»; los demás tomos de esta colección, aun los no artísticos, tienen gran interés para este estudio).

En cambio, nada hay de Leyenda Dorada, tan rica poco después en el gótico catalán, aunque no en la escultura, sino en la pintura y miniatura, en lo que contrasta con las grandes portadas castellano-leonesas, no sólo góticas, sino también románicas. Temas relacionados con la historia profana o con personajes contemporáneos, se encuentran en portadas y claustros catalanes, sobre todo del siglo XIII. No se trata de la sibila Eritrea, de los filósofos griegos o del ciclo de Carlomagno (este último hubiese sido de esperar en Gerona, donde tan arraigado quedó su recuerdo), como en algunos monumentos franceses avanzados o como en la misma Castilla o en la pintura mural catalana. Son alusiones a leyendas caballerescas, como la del barón D. Pedro II de Queralt en la iglesia de Santa María de Belloc (Tarragona), o de matiz heráldico, como el caballero Rocaberti del capitel de San Cugat del Vallés, u otro caballero, con escudo con empresa, en Santa María del Estany (Barcelona). Nada de eso se encuentra en Gerona, a la historia profana sólo pudieran aludir, de manera muy remota, las impersonales luchas de guerreros, como ya apuntamos.

El Apocalipsis, final de la Historia, se representa por las escenas propiamente historiadas, por las postrimerías del hombre y por una serie de símbolos precursores que resultan más oscuros. Forma el epílogo del libro de Vicente de Beauvais. La terrorífica preocupación apocalíptica de la época (véase Weisbach, obra citada) influyó también mucho con textos como el *Comentario acerca de Jeremías*, del abad Joaquín, al que el Dante atribuyó un don profético. No encontramos en Gerona el Juicio Final, tancaró a la escultura francesa o la pintura catalana, ni la psicostasis, frecuente en ésta y en ciertos capiteles más avanzados, como en Santa María del Estany. El Infierno, algunos monstruos, acaso ciertos símbolos que algunos interpretan como alusión a las herejías que

han de propagarse antes del fin del mundo, o las luchas que pudieran aludir a los crímenes y la violencia que también entonces habrán de reinar sin freno, son las únicas alusiones, casi siempre inseguras, que hallamos en Gerona.

Es posible que la representación del Infierno esté influida por las escenas de los condenados en el Juicio Final. En uno de la Catedral de Reims ya posterior (siglo XIII), pero inspirado en modelos anteriores, aparecen también los ángeles empujando a los condenados, los diablos apoderándose de ellos y la caldera de Pedro Botero. Escena semejante, más complicada, pero también con caldera y diablos que arrojan condenados al fuego, como en Gerona, se ve en el Juicio Final de una puerta de Bourges, también posterior. Tampoco aparecen las fauces de Leviatán, descrito por boca del propio Jehová (Job, 39, 20 y 41, 4-5-10-11-22), que en cambio se difundieron de manera extraordinaria durante el siglo XIII en la escuela de Lérida. Las cabezas monstruosas engoladas, tan abundantes en Gerona, acaso respondan a un simbolismo diabólico, pero no se pueden relacionar directamente con Leviatán, que tiene una iconografía perfectamente definida.

CATÁLOGO GENERAL

I

FRISOS

<i>Pilar I</i>	<i>Pilar V</i>
Creación de Eva e historia del pecado original y sus consecuencias.	Temas florales.
El crimen de Caín.	<i>Pilar VI</i>
Historia de Noé.	Temas florales.
<i>Pilar II</i>	<i>Pilar VII</i>
Anastasis.	Atlantes y monstruos alados.
Tormentos infernales.	<i>Pilar VIII</i>
Temas florales.	Pavos y flora.
<i>Pilar III</i>	<i>Pilar IX</i>
Historias de Abraham y sus familiares hasta Jacob inclusive.	Temas florales.
<i>Pilar IV</i>	<i>Pilar X</i>
Temas florales.	Temas florales.
	<i>Pilar XI</i>
	Construcción del claustro.

II

CAPITELES DE LOS PILARES

Pilar I

- 1.—Sirenas aladas.
- 2.—Felinos afrontados devorando a un hombre.
- 3.—Dos monstruos alados.
- 4.—Pájaros afrontados comiendo frutos.
- 5.—Pertenece a las historias del friso.
- 6.—Hombre entre monstruos afrontados.

Pilar II

- 1.—Pavos y frutos.
- 2.—Hombre devorado por monstruos alados.
- 3.—Forma parte del friso.
- 4.—Idem.

Pilar III

- 1.—Pavos con los cuellos enlazados.
 - 2.—Dos monjes en el acto de la acusación.
 - 3.—Decoración vegetal.
 - 4.—Pavos con los cuellos enlazados y mordiendo frutos.
- En el ángulo interior no se colocó capitel

Pilar IV

- 1.—Corintio.
- 2.—Pavos con los cuellos enlazados.
- 3.—Idem.
- 4.—Decoración vegetal.

Pilar V

- 1.—Pavos con los cuellos enlazados.
- 2.—Corintio.

- 3.—Flora románica corriente.
- 4.—Corintio.

Pilar VI

- 1.—Corintio.
- 2.—Hombre entre dos pájaros.
- 3.—Corintio.
- 4.—Mixto románico corintio.

En el ángulo interior no se colocó capitel.

Pilar VII

Los cuatro capiteles forman cuerpo seguido con los frisos; los hombres de los capiteles son barbudos y están mordidos por aves, como los de dichos frisos.

Pilar VIII

Forman parte de un friso seguido de pavos afrontados y cruzados dos a dos.

Pilar IX

- 1.—Corintio.
- 2.—Idem.
- 3.—Idem.
- 4.—Pavos afrontados.
- 5.—Idem.

Pilar X

Friso seguido; todo a base de tallos perlados y acantos.

Pilar XI

- 1.—Forma parte del friso y decoración vegetal.
- 2.—Decoración vegetal.
- 3.—Idem.
- 4.—Forma parte de los frisos.

III

CAPITELES DE LAS COLUMNAS EXENTAS

Ala Sur

- 1 ext.—Gótico popular.
- 1 int.—Idem.
- 2 ext.—Lucha de leones y jinetes.
- 2 int.—Daniel en el foso de los leones. (?)
- 3 ext.—Grifos afrontados.
- 3 int.—Degollación de los Inocentes. Huida a Egipto.
- 4 ext.—Decoración vegetal y cabezas de lobo.
- 4 int.—Presentación. Moisés con las Tablas de la Ley.
- 5 ext.—Gótico, siglo xv, aves.
- 5 int.—Gótico, siglo xv, caballos.
- 6 ext.—Friso de felinos afrontados.
- 6 int.—Entrada en Jerusalén.
- 7 ext.—Leones atacando toros.
- 7 int.—Lavatorio.
- 8 ext.—Hombres y grifos.
- 8 int.—Gótico popular.
- 9 ext.—Anunciación. Adoración de los Magos.
- 9 int.—Dormición de la Virgen.
- 10 ext.—Hombres sentados entre tallos (atlantes).
- 10 int.—Historia de Lázaro y Epu-lón.

Ala Este

- 1 ext.—Decoración vegetal.
- 1 int.—Historia de Sansón.
- 2 ext.—Corintio.
- 2 int.—Combate de guerreros y decoración vegetal.

- 3 ext.—Decoración vegetal.
- 3 int.—Historia de Sansón (conti-nuación).
- 4 ext.—Decoración vegetal.
- 4 int.—Aves y racimos.
- 5 ext.—Corintio.
- 5 int.—Decoración vegetal.
- 6 ext.—Aves y decoración vegetal.
- 6 int.—Decoración vegetal y gue-rrero luchando con león.

Ala Norte

- 1 ext.—Corintio.
- 1 int.—Pavos y decoración vegetal.
- 2 ext.—Guerreros y grifos.
- 2 int.—Decoración vegetal.
- 3 ext.—Decoración vegetal.
- 3 int.—Decoración vegetal y pavos.
- 4 ext.—Corintio.
- 4 int.—Idem.
- 5 ext.—Decoración vegetal y cabe-zas de lobo.
- 5 int.—Gótico popular.
- 6 ext.—Corintio.
- 6 int.—Gótico popular.
- 7 ext.—Corintio.
- 7 int.—Decoración vegetal.
- 8 ext.—Decoración vegetal y mons-truos alados.
- 8 int.—Decoración vegetal y co-nejos.
- 9 ext.—Decoración vegetal.
- 9 int.—Pavos y frutos.

Ala Oeste

- 1 ext.—Corintio.

- | | |
|--|--|
| 1 int.—Decoración vegetal, hombres sentados (atlantes) y cabezas de lobo. | 7 ext.—Decoración vegetal y cabezas de lobo. |
| 2 ext.—Corintio. | 7 int.—Dos hombres luchando. |
| 2 int.—Basiliscos. | 8 ext.—Decoración vegetal. |
| 3 ext.—Decoración vegetal. | 8 int.—Hombre y jabalies. |
| 3 int.—Leones devorando hombres. | 9 ext.—Decoración vegetal. |
| 4 ext.—Corintio. | 9 int.—Decoración vegetal con cabezas de lobo y hombres con portadora de uvas. |
| 4 int.—Lucha de hombres y bestias fabulosas. | 10 ext.—Corintio. |
| 5 ext.—Decoración vegetal. | 10 int.—Hombres en lucha de tipo grecorromana. |
| 5 int.—Decoración vegetal y hombres, acaso luchando con un animal casi desaparecido. | 11 ext.—Decoración vegetal |
| 6 ext.—Corintio. | 11 int.—Idem y hombre luchando con un monstruo alado. |
| 6 int.—Sirenas-pep. | 12 ext.—Corintio. |
| | 12 int.—¿Escena de la vida de Noé? |

BIBLIOGRAFIA

Recopilamos las notas bibliográficas más importantes referentes al claustro; entre ellas incluimos las obras y artículos básicos y también los que hacen referencias más o menos breves o indirectas, ya que no existe un estudio monográfico amplio. Títulos que aparentemente no se refieren a él, contienen comparaciones o párrafos de interés para nuestro estudio. Prescindimos intencionadamente de muchas obras de carácter demasiado general que nada nuevo añaden.

J. G. ROIG Y JALPI, *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona*, Barcelona 1678; FR. A. MERINO y FR. J. LA CANAL, *De la Santa Iglesia de Gerona, en su estado antiguo y moderno*, en la «España Sagrada», vols. 43 a 45; P. PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*, 1839, edición catalana en Barcelona, 1934, otras ediciones en la misma ciudad, 1884 y 1938; MADOZ, *Diccionario geográfico*, vol. VIII, pág. 372; J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, t. XII, págs. 101 y siguientes, Madrid 1850; N. BLANCH E ILLA, *Gerona histórico-monumental*, Gerona 1853, idem segunda edición, págs. 271 y siguientes, Gerona, 1862; GAILBAUD, *L'Architecture du ^v^{me} Siècle au ^{xviii}^{me} Siècle et les Arts qui en dependent*, t. III, Paris 1858; SCHULCZ FERENCZ, *Monuments d'Architecture Inédite. Premier fascicule: Gerone*, Paris 1862; S. PERANTÓN Y RUÍZ, *Guía de Gerona*, Gerona 1862; E. CLAUDIO

GIRBAL, *Guía-cicerone de la Inmortal Gerona*, Gerona, 1866; A. GELABERT I BUXO, *Ullada artística a Gerona*, Gerona 1871; FIDEL FITA, *Los Reys d'Aragó y la Seu de Girona*, en «La Renaixensa», Barcelona 1873; E. GIRBAL, *Album monumental de Gerona*, 1876; E. GIRBAL, *Consideraciones artísticas sobre la Catedral de Gerona*, Gerona 1887; J. N. ROCA, *Los templos y los claustros románicos de Gerona*, en «Revista de Gerona», t. XII, págs. 208 y siguientes, Gerona 1888; J. BASSEGODA, *La Catedral de Gerona. Asociación de Arquitectos de Cataluña*, págs. 21 y siguientes, Barcelona 1889; J. R. MELIDA, *Crítica arqueológica y artística*, 1894; M. RAMOS Y COBOS, *Apuntes de los monumentos y objetos artístico-arqueológicos que existen en Gerona*, Gerona, 1898; M. FARRERAS MUNNER, *Monografía del monasterio de San Cugat del Vallés*, Barcelona 1904; M. FARRERAS MUNNER, *Monografía de la Catedral de Girona*, págs. 22 y siguientes, Barcelona 1906; E. BERTEAUX, *La Sculpture Chrétienne en Espagne des Origines au XIV^{me} Siècle*, en «Histoire de l'Art» de A. Michel, t. II, primera parte, págs. 214 y siguientes, París 1906; P. QUINTERO ATAURI, *Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas*, en «Museum», t. II, págs. 128 y siguientes, Barcelona, 1912; J. GUDIOL, *San Cucufate del Vallés*, en «Museum», t. II, págs. 437 y siguientes, Barcelona 1912; M. DIEULAFOY, *Histoire Générale de l'Art. Espagne et Portugal*, París 1913; M. DIEULAFOY, *L'Architecture Catalane*, en «Journal des Savants», págs. 193 y 260, París 1913; G. DESDEVISES DU DEZERT, *Barcelone et les Grands Sanctuaires Catalans*, París 1913; J. PUIG Y CADAFALECH, *Els Banys de Girona y la influència moresca a Catalunya*, en «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», vol. XIV, págs. 687 y siguientes, Barcelona 1913-14; E. SERRANO FATIGATTI, *Los claustros románicos españoles*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. VIII, págs. 181 y sig.; J. E. STREET, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, pág. 322, Londres y Toronto 1914; J. PUIG Y CADAFALECH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III, cap. VII, págs. 227 y siguientes, Barcelona 1917; J. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, págs. 339 y siguientes y 343 y siguientes, Madrid 1926; S. BYNE, *La escultura de los capiteles españoles*, Madrid 1916; J. PUIG Y CADAFALECH, *Le Premier Art Roman*, pág. 125, París 1928; J. PUIG Y CADAFALECH, *La geografía i els orígens del primer art romànic*, págs. 127, 428 y siguientes y 556, Barcelona 1930; V. LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española*, vol. II, Madrid 1930; MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del arte hispanico*, t. I, Barcelona 1931; KINGSLEY PORTER, *La escultura románica en España*; JURGIS BALTRUSAITIS, *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallés*, especialmente págs. 103 y siguientes, París 1931; M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid 1931; H. ANGLÉS, J. FOLCH Y TORRES, PH. LANER, L. NICOLAU D'OLWER, J. PUIG Y CADAFALECH, *La Catalogne a l'Epoque Romane*, París

1938; CAMPS CAZORLA, *El arte románico en España*, Barcelona 1934; ROVIRA i VIRGILI, *Historia nacional de Catalunya*, Barcelona 1934; «Historia de Editorial Gallach», tomo de la *Alta Edad Media*, págs. 376 y siguientes, Barcelona 1935; J. PLA CARGOL, *Gerona arqueológica y monumental*, Gerona 1943; J. SUBÍAS GALTER, *Tres aspectos del románico español*, Barcelona 1943; LAMBERTO FONT, *La iconografía del claustro de la Catedral de Gerona*, en «Gerunda», vol. I, núm. 13, 1944; J. PIJOAN, *Summa Artis. El arte románico*, vol. IX, págs. 499 y siguientes, Madrid 1944; J. GUDIOL, J. A. GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae*, vol. V, Madrid 1948; LAMBERTO FONT, *Gerona, la Catedral y el Museo Diocesano*,⁷ pág. 51, Gerona 1952; P. DE PALOL, *La Catedral de Gerona*, Barcelona, en prensa; J. BOTET Y SISÓ, *Provincia de Girona*, en la «Geografía General de Catalunya», dirigida por F. Carreras y Candi, pág. 261, Barcelona, s. f.

RECTIFICACIONES

Algunos errores materiales al tomar las notas en el claustro, exigen las siguientes observaciones:

Pág. 11, línea 5.—En lugar de ángulo CD, debe entenderse ángulo DA.

» 14, » 21.—En lugar de pilar III, debe leerse pilar I.

» 51, » 31.—En lugar de capitel 5, debe entenderse capitel 2.

» 76, » 34.—El capitel 2 del pilar VI contiene un hombre entre pájaros.

» 114, pilar I.—Se da la numeración correcta de los capiteles. En el texto aparecen citados erróneamente. Debe rectificarse corriendo un número.

En el pilar III, la numeración de los capiteles se empezó por el ángulo AB, en lugar de DA.

Los grabados de las láminas I a IV han sido amablemente cedidos por D. Joaquín Pla Cargol, de su obra *Gerona arqueológica y monumental*, al que agradecemos cordialmente su gentileza.